

FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Année 1933.

THÈSE

N°

347

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR

Léopold-Charles CLAVIÉ

Diplômé de l'Ecole de Médecine Coloniale

(Médecin Sanitaire maritime)

Né le 11 Décembre 1904 à Marseille (Bouches-du-Rhône)

**Remarques
psycho-physiologiques
sur l'inspiration musicale**

Le Président : M. LAIGNEL-LAVASTINE

PARIS

LIBRAIRIE MÉDICALE MARCEL VIGNÉ

11 ET 13, RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

1933



FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Année 1933.

N° _____

THÈSE

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR

Léopold-Charles CLAVIÉ

Diplômé de l'Ecole de Médecine Coloniale

(Médecin Sanitaire maritime)

Né le 11 Décembre 1904 à Marseille (Bouches-du-Rhône)

Remarques psycho-physiologiques sur l'inspiration musicale

Le Président : M. LAIGNEL-LAVASTINE

PARIS

LIBRAIRIE MÉDICALE MARCEL VIGNÉ
11 ET 13, RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

1933

I. — PROFESSEURS

	MM.
Anatomie	ROUVIERE.
Anatomie médico-chirurgicale et chirurgie expérimentale	GREGOIRE.
Physiologie	BINET.
Physique médicale	STROHL.
Chimie médicale	DESGREZ.
Bactériologie	LEMIERRE.
Parasitologie et histoire naturelle médicale	BRUMPT.
Pathologie et thérapeutique générales	BAUDOIN.
Pathologie médicale	CLERC.
Pathologie chirurgicale	LENORMANT.
Anatomie pathologique	ROUSSY.
Histologie	CHAMPY.
Pharmacologie et matière médicale	TIFFENEAU.
Thérapeutique	LOEPER.
Hygiène et médecine préventive	TANON.
Médecine légale	BALTHAZARD.
Histoire de la médecine et de la chirurgie	LAIGNEI-LAVASTINE.
Pathologie expérimentale et comparée	PIESSINGER.
Hydrologie thérapeutique et climatologie	Maurice VILLARET
Clinique médicale	CARNOT.
	BEZANÇON.
	ACHARD.
	Marcel LABBE.
Hygiène et clinique de la première enfance	LEREBOULET.
Clinique des maladies des enfants	NOBECOURT.
Clinique des maladies mentales et des maladies de l'encéphale	H. CLAUDE.
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	GOUGEROT.
Clinique des maladies du système nerveux	GUILLAIN.
Clinique des maladies infectieuses	TEISSIER
Clinique chirurgicale	DELBET
	CUREO.
	LEJARS
	GOSSET
Clinique ophtalmologique	TERRIEN
Clinique urologique	LEGUEU
Clinique d'accouchements	COUVELAIRE.
	BRINDEAU.
	JEANNIN.
Clinique gynécologique	J. J. FAURE.
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	OMBREDANNE.
Clinique thérapeutique médicale	RATHERY.
Clinique oto-rhino-laryngologique	LEMAITRE.
Clinique thérapeutique chirurgicale	Pierre DUVAL.
Clinique propédeutique	SERGEANT.
Clinique de la tuberculose	Léon BERNARD
Professeurs sans chaire	MAUCLAIRE.
	MULON.



II. — AGRÉGÉS EN EXERCICE

MM.	
ALAJOUANINE	Neurologie et Psychiatrie
AUBERTIN	Pathologie médicale.
BENARD Henri	Pathologie médicale.
BROCQ	Pathologie chirurgicale.
BRULÉ	Pathologie médicale.
BUSQUET	Pharmacologie.
CADENAT	Pathologie chirurgicale.
CATHALA	Pathologie médicale.
CHABROL	Pathologie médicale.
CHAILLEY-BERT	Physiologie.
CHEVALLIER	Pathologie médicale.
DOGNON	Physique.
DONZELOT	Pathologie médicale.
ECALLE	Obstétrique.
FEY	Urologie.
GASTINEL	Bactériologie.
GATELLIER	Pathologie chirurgicale.
DE GAUDART D'ALLAINES	Pathologie chirurgicale.
GIROUD	Histologie.
HARVIER	Pathologie médicale.
HAZARD	Pharmacologie.
HOVELACQUE	Anatomie.
HUGUENIN	Anatomie pathologique.
HUTINEL	Pathologie médicale.

MM.	
JOANNON	Hygiène.
LABBÉ Henri	Chimie biologique.
LAROCHE Guy	Pathologie médicale.
LEVEUF	Pathologie chirurgicale.
LEVY-VALENSI	Neuro-psychiatrie.
LIAN	Pathologie médicale.
MONDOR	Pathologie chirurgicale.
MOREAU	Pathologie médicale.
MOULONGUET	Pathologie chirurgicale.
MOURE	Pathologie chirurgicale.
OBERLING	Anatomie pathologique.
OLIVIER	Anatomie.
PIEDELIEVRE	Médecine légale.
PORTES	Obstétrique.
QUENU	Pathologie chirurgicale.
RICHTER	Physiologie.
SANNIE	Chimie biologique.
SEZARY	Dermatologie et syphili-
VALLERY-RADOT	graphie.
(Pasteur)	Pathologie médicale.
VAUDESCAL	Obstétrique.
VELTER	Ophthalmologie.
VERNE	Histologie.
VIGNES	Obstétrique.

III. — AGRÉGÉS APPELÉS A L'EXERCICE pour le service des examens

MM.	
GUENIOT	Obstétrique.
LEQUEUX	Obstétrique
LEROUX	Anatomie pathologique.

MM.	
NEVEU-LEMAIRE	Parasitologie
RETTGER	Histologie
ZIMMERN	Physique

IV. — Agrégés chargés du cours de clinique annexe à titre permanent

MM.	
ABRAMI	Clinique médicale.
CHIRAY	Clinique médicale.
DEBRE	Clinique médicale.
DUVOIR	Clinique médicale.
BASSET	Clinique chirurgicale.
CHEVASSU	Clinique chirurgicale.
HEITZ-BOYER	Clinique chirurgicale.

MM.	
MATHIEU	Clinique chirurgicale.
MOCQUOT	Clinique chirurgicale.
PROUST	Clinique chirurgicale.
SCHWARTZ	Clinique chirurgicale.
LE LORIER	Clinique obstétricale.
LEVY-SOLAL	Clinique obstétricale.
METZGER	Clinique obstétricale.

V. — CHARGES DE COURS

MM. MAUCLAIRE, professeur sans chaire ..

FREY
CHAILLEY-BERT
LEDoux-LEBARD
WEIL-HALLÉ

Chargé du cours de chirurgie orthopédique chez l'adulte pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes adultes.

Stomatologie.
Educaton physique.
Radiologie clinique.
Puériculture.

Par délibération en date du 9 décembre 1798, l'Ecole a arrêté que les opinions émises dans les dissertations qui lui seront présentées, doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation.

A MA GRAND-MÈRE

A MON PÈRE ET A MA MÈRE

*Dont la tendre sollicitude, si longtemps
soutenue, a permis que je mène à terme
mes études. Avec ma profonde recon-
naissance.*

A MA TANTE

*Dont le grand cœur et l'humble dévoue-
ment m'ont appris, dès l'enfance, à
aimer l'Art de soulager.*

A M. LE PROFESSEUR LAIGNEL-LAVASTINE

*En qui j'admire et vénère autant le fin
psychologue que l'esprit universel, si
largement ouvert aux Arts et aux
Sciences, qui a bien voulu honorer de
ses conseils ce modeste travail.*

A LA MÉMOIRE DE MON MAÎTRE

LE PROFESSEUR FERNAND WIDAL



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549907_0057

I

INTRODUCTION

Le but de ce petit ouvrage n'est point une démonstration catégorique de ce type « clinique » grâce auquel la Médecine, depuis Trousseau et Dieulafoy, a pu se ranger aux côtés des sciences exactes.

Deux barrières s'y opposaient : le temps d'abord qui nous sépare de beaucoup des sujets que nous avons choisis pour nos observations, de sorte que l'on est obligé de les étudier par voie biographique ou littéraire ; l'éloignement, d'autre part, qui nous a interdit dans la plupart des cas l'observation directe, alors même que les faits étaient actuels, notamment en ce qui concerne l'inspiration chez les peuples exotiques.

Or, si la médecine somatique, pratique, doit aller au plus pressé dans l'observation des phénomènes, quelque complexité qu'ils présentent tout d'abord, et se doit à elle-même d'opposer ce qui est pathologique, donc nuisible, à ce qui est santé, donc préférable ; — et si le clinicien doit, durant toutes ses observations, ne point perdre de vue que le but ultime de celles-ci sera, ensuite d'un classement plus

méthodique des symptômes, une modification de l'état pathologique considéré comme anormal et tendant à le faire disparaître ; — du moins, peut-on considérer qu'il existe des états anormaux, et comme tels intéressant la médecine, dont l'étude peut n'avoir point pour but de les faire cesser, et demeurer, dans un cadre gratuit, un luxe auquel maint esprit médical se trouve sensible.

D'ailleurs, il nous semblerait sévère de maintenir ce qualificatif de « gratuit », appliqué à ce genre d'étude, et nous pensons qu'il n'est point de sujet *humain* dont l'abord ne puisse être de quelque profit pour le médecin : plus que quiconque, celui-ci doit se répéter, avec le héros de Térence :

« Homo sum, et nihil humani a me alienum puto. »



Si d'aucuns ont pressenti jadis l'importance d'un rapprochement entre génie et pathologie, il était maintes considérations qui les empêchaient d'aller jusqu'au bout de leur pensée.

Le génie, cette faculté bénie de produire une œuvre douée d'un pouvoir d'émotion universel, résistant au temps et aux différences de races ou de civilisation, a été de tous temps considéré comme un don du Ciel.

C'est un point de vue sentimental dont la base même semble répugner à la science moderne, mais

dont elle aurait grand tort de vouloir faire table rase. L'esthétique est affaire de sentiment, et tout ce qui s'y rapporte, jusqu'à la genèse de l'œuvre d'art, ne saurait être disséqué sans égards.

Lombroso lui-même, qui fut l'un des premiers à poser les jalons d'une étude sur le génie, ne commence pas son ouvrage sans de longues protestations à ce sujet.

Le *xx^e* siècle a bien compris, quels que soient les excès même du goût qu'il y manifeste, que ce qui nous touche le plus dans l'œuvre d'art n'est point ce qui est volontairement exprimé, mais ce qui s'y trouve inclus malgré l'artiste, directe transudation de l'âme dont il serait vain de rechercher les éléments figurés, et qu'André Gide a si bellement défini : « La part de Dieu ».

Et devant la large et belle acception esthétique que nos contemporains donnent à l'idée de Dieu, il nous paraîtrait non seulement sacrilège mais encore simpliste, de vouloir ramener à des contingences viscérales la genèse de nos plus hautes émotions.

Au surplus, quand bien même l'émotion aurait pu être mise en équation, son influx calculé et ses mementés mesurés, qu'y aurait-il de changé ?

Pareillement, nous laisserons de côté le problème délicat et un peu vain des localisations cérébrales qui a d'ailleurs été traité avec beaucoup de soin par le Docteur Louis Vezoux, dans sa belle thèse de 1926, pour ne citer que le plus récent des travaux sur ce sujet.

Cependant, à bien considérer la vie d'un artiste créateur, on ne peut laisser d'être frappé par ce qu'elle présente d'anormal au moment de la création, à savoir l'*inspiration*, moment qui n'a rien de comparable à celui qui détermine les travaux des hommes ordinaires, — et bien souvent aussi par d'autres anomalies d'habitudes d'affection, de pensée. Notre but est de réunir ici un certain nombre de remarques en nous gardant d'en tirer des conclusions tendancieuses.

De telles remarques pourraient s'étendre à toutes sortes d'artistes : peintres, sculpteurs, écrivains, orateurs, etc., et les ouvrages de Bettinelli, Nisbet, Lombroso contiennent une ample moisson de notes intéressant ce sujet.

Nous avons préféré nous cantonner dans l'étude du *génie musical* pour deux raisons : tout d'abord, celui-ci a été peu étudié de notre point de vue, au moins en France ; ensuite et surtout parce qu'il est le créateur du plus abstrait des arts.

« Tout art, disait Walter Pater, tend aux conditions de la musique ». Celle-ci est, en effet, le seul qui ne fasse point appel, pour ses moyens d'expression, à des éléments déjà existant dans la nature. Le jeu des couleurs, celui des lignes, celui, plus subtil, des ombres et de la lumière, se trouvent exister dans la nature et se proposent continuellement comme base et comme norme au sculpteur et au peintre. La poésie prend une source constamment renouvelée dans le langage, et l'orateur n'atteint que par des

éléments directement empruntés à elle, la masse qu'il veut émouvoir.

Au contraire l'architecture linéaire, et plus encore l'architecture sonore empruntent pour émouvoir une quantité très réduite d'éléments naturels. La Musique, en particulier, s'aggrave dans un monde spécial, non accessible à tous les esprits, hors duquel elle puise peu et ne restitue rien, monde aveugle et fermé, où, livrés à eux seuls, se meuvent les *sons* en compagnie de leurs précieux auxiliaires les *silences*.

C'est donc que tout esprit musicien, et, à un bien plus haut degré, le compositeur, est apte à penser, imaginer, créer, en fonction de ce monde du son, lequel, existant chez lui en marge du monde sensible, suppose un état schizophrénique maximum, puisqu'il est le monde de représentations le plus éloigné du réel.

Chez le compositeur, pour passer de l'un à l'autre, une transposition s'opère qui représente un maximum d'étendue, alors que chez l'artiste plastique elle demeure toujours moindre.

*
**

La distinction à faire entre la susceptibilité aux arts plastiques et aux arts architecturaux telle que la voyait Rémy de Gourmont, par exemple, est loin de classer les individus en catégories nettement tranchées. Il existe bien des moyens--termes, et il ne sera

sans doute pas dépourvu d'intérêt de jeter un coup d'œil sur la répartition des uns et des autres.

En déduction de l'observation vulgaire qui distingue les esprits « plastiques » des esprits « musicaux », pour lesquels l'opéra et le ballet, bâtards des deux arts en question, ont tenté une insatisfaisante conciliation, il est à remarquer la rareté relative des « aplasies », si l'on veut bien permettre ce néologisme, par rapport à la fréquence des « amusies » constatées par Broca, Charcot, Wernicke, Kussmaul, etc.

Rappelons ici, la très intéressante classification établie par le Dr Ingegnieros, de Buenos-Ayres, des différents degrés de « musie » et d'« amusie ». Il place au plus bas degré de l'échelle les *idiots musicaux*, ceux qui ne savent pas distinguer un son d'un autre son de hauteur différente. Puis viennent les *imbéciles musicaux*, capables de distinguer des sons de hauteur différente, mais chez lesquels les sons ne provoquent aucune représentation psychologique, la phrase musicale demeurant dépourvue de sens. Ensuite viennent les *intelligents musicaux* capables de comprendre et de goûter les expressions musicales. Enfin, il place aux deux suprêmes degrés le *talent* et le *génie*, dont on ne voit pas très bien d'ailleurs les limites qu'il leur attribue, mais où nous placerions volontiers : parmi les uns les exécutants, parmi les autres les créateurs, toute question de qualité mise à part.

L'idiotie musicale est assez rare et ne s'observe guère que chez les débiles, chez certains individus

tarés, et en de rares cas idiopathiques (Ingegnieros). Elle semble aussi exister chez certaines peuplades du Mexique, et surtout chez les habitants du Haut-Thibet (Dubreuil).

Par contre, l'imbécillité musicale est d'une grande fréquence. Elle possède des degrés infinis qui vont de la gêne et même de la souffrance à l'audition de la musique jusqu'à la satisfaction béate mais dépourvue de compréhension, en passant par la simple indifférence. Pour s'en tenir à la classification commode du Dr. Ingegnieros, il est certain que la grande majorité des individus de la race blanche se classent parmi les imbéciles musicaux, et plus spécialement parmi ceux qui retirent de la musique une impression cénesthésique agréable, passive et sans contrôle.

Cette dernière forme d'amusie possède un véritable caractère ethnique : la France et l'Italie du Nord, par exemple, en offrent de très nombreux sujets : contrairement à ce qu'une observation superficielle fait souvent affirmer, il y existe une amusie populaire nette. Aussi ces deux pays ont-ils vu fleurir des arts qui ont tendu à mettre la musique au second plan, à en faire un décor et non une fin. C'est en Italie que sont nées ces messes à grand spectacle, fleurs de la Renaissance Italienne, qui, avec le triomphe des contrapunctistes sur les déchanteurs, ouvrent directement la voie à l'opéra. La France ne tardait pas à suivre le mouvement, et, par l'intermédiaire de l'oratorio, l'art palestrinien, s'assimilant de plus en

plus d'éléments profanes, allait donner naissance à l'Art Classique qui consacrait dès le ^{xvii}^e siècle les deux formules bâtarde du ballet et de l'opéra.

Au contraire, les peuples nordiques (il faut en excepter la Flandre que l'invasion espagnole a profondément modifiée) se trouvent tout particulièrement doués pour la musique pure. On sait à quel point y ont excellé les peuples germaniques. Le voyageur s'étonne d'une telle sûreté de goût musical, qui met sur ce point le populaire au niveau de nos esprits les plus cultivés. Et il a tort, car la musique d'un Bach ou d'un Beethoven procure autant d'émotion, même naïve, à ces « intelligents musicaux » que les opéras de Puccini grisant les masses italiennes ou françaises. La musique occupe chez les peuples germaniques une place d'honneur et fait partie comme chez l'Arabe durant l'âge d'or de l'Islam, — et même encore de nos jours — de toutes les circonstances de la vie, depuis la simple veillée jusqu'à la cérémonie publique. (Les Arabes ont même un rituel musical pour fêter l'accouchement).

Chez les peuples dont la civilisation est moins évoluée, chez ce qu'il est convenu d'appeler les peuples jeunes, les Slaves, les Américains du Nord, par exemple, la musique, toujours en grand honneur, n'en possède pas moins une signification beaucoup moins précise. Musique verbeuse au-dessus de laquelle ne s'élève pas ou très rarement une œuvre qui, synthétisant le génie de la race, atteigne à un pouvoir d'émotion universel. Amusie relative, en

somme, puisque les combinaisons sonores ne sont pas devenues un langage parfaitement expressif, un instrument au point dont l'usage devient impérieux et fait naître le génie, et que ces peuples ne demandent guère au rythme de leur mélodies de réveiller en eux la cadence propre de l'individu ou de la tribu. D'ailleurs notons aussi chez eux un goût très marqué pour les spectacles à base de musique et leur peu d'intérêt pour la musique pure.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le sens musical aigu des orientaux : chez eux il y a non seulement intelligence musicale dans toutes les classes, mais encore don de création chez des individus très peu instruits dans l'art musical. Chez les Nègres d'Amérique le sens musical très développé suscite l'agglomération et permet des improvisations collectives du plus haut intérêt.

*
* *

Avant d'entreprendre l'étude de l'inspiration chez les grands compositeurs européens, puis chez les différents musiciens appartenant à d'autres peuples ou à d'autres races, nous avons tenu à rappeler, en y joignant quelques remarques, le rôle joué chez les premiers par l'hérédité d'une part, et par les prédispositions de milieu, d'une autre. Nous serons brefs sur la question de l'hérédité qui n'est plus une nouveauté depuis les excellents travaux d'OsWald Feis

et surtout du Dr. Vezoux, en sa belle thèse de 1926. On nous permettra de rappeler les faits à grands traits, en y joignant seulement quelques données nouvelles sur les prédispositions de milieu, afin d'en tirer des conclusions sur la nature de l'inspiration et le caractère de ses produits.

II

L'HÉRÉDITÉ ET LES PRÉDISPOSITIONS DE MILIEU

Plusieurs études parues durant ces dernières années ont bien montré qu'il existe une véritable hérédité musicale susceptible de se manifester chez plusieurs membres d'une même famille et conférant les dons musicaux généralement de père en fils, parfois de la mère à l'enfant, et toujours de manière si peu catégorique qu'il semble impossible d'en induire une loi de transmission quelconque. Mais ces études, même si elles portent sur un nombre assez grand de musiciens, ne tiennent pas compte, en général, du milieu où le futur compositeur a évolué durant son enfance, et d'autre part, ne concluent pas sur le caractère que telle prédisposition de milieu ou telle forme d'hérédité a pu conférer à l'œuvre du musicien. Or, il est manifeste qu'on ne saurait placer côte à côte deux musiciens comme Bach et Wagner qui, tout en possédant une égale et immense notoriété, n'en diffèrent pas moins radicalement par leurs tendances respectives : Bach amenant au plus haut degré de perfection les méthodes employées depuis un siècle et demi par les contrapunctistes, fixant les

tonalités d'un emploi jusqu'alors un peu hésitant dans son *Clavecin bien tempéré*, consacrant la formule de la sonate et celle de la fugue déjà employées par Lulli et Scarlatti, bref, ayant assimilé parfaitement ce qui s'était fait avant lui et, grâce à des dons extraordinaires, mettant avec une remarquable sûreté toutes ces formules au service d'une puissante imagination.

Wagner, au contraire, rompant avec toutes les formules employées pour l'opéra, se refusant à faire des récitatifs en forme de sonate, à l'emploi de mélodies à couplets, donnant à la musique instrumentale un rôle nouveau : celui de paraphraser le chant sans jamais en être le soutien harmonique ; modifiant l'écriture même et inventant un style nouveau, entièrement *legato*, de sorte que le spectacle baigne dans une atmosphère sonore perpétuellement renouvelée mais ininterrompue ; — le choix, enfin, des sujets, puisés dans la littérature du moyen-âge, que l'on n'avait jamais abordée à l'opéra, et conditionnant le développement de vastes fresques dépassant de beaucoup les dimensions usitées jusqu'alors.

Conformisme et méthode d'un côté, innovation et même révolution de l'autre. Question d'époque, pourra-t-on dire. — Non, puisque d'autres compositeurs contemporains de Wagner, Schubert, par exemple, se montrent au contraire très conformistes. Question d'école ? Mais ni l'un ni l'autre n'ont appartenu à aucune école... De latitude ? — En l'es-pèce, elles étaient aussi voisines que possible.

Restent l'hérédité et les prédispositions de milieu : chez Bach on trouve une hérédité musicale de près d'un siècle de durée, une évolution dans un milieu strictement musical, une éducation musicale sévère. Chez Wagner, rien de tout cela : ni hérédité ni milieu musicaux. Une éducation musicale tardive et faite un peu en amateur, en tout cas, sous une impulsion strictement personnelle. Voilà, à notre sens, des faits qui suffisent à expliquer les caractères très différents des deux compositeurs. Nous verrons d'ailleurs par la suite que d'autres exemples viennent à l'appui de cette thèse.



D'une manière générale, les biographes nous renseignent assez bien sur le milieu qu'occupait le jeune musicien durant ses premières années, et nous apprenons ainsi souvent quel membre de la famille a pu influencer sur l'orientation musicale de l'enfant. L'hérédité paternelle, si l'on peut qualifier ainsi la transmission d'un don que le fils devait centupler, est celle qui semble l'emporter dans la majorité des cas.

Parmi les musiciens de la Renaissance, on n'est fixé sur les origines que d'un seul : Orlando di Lasso (Roland de Latre) qui était fils d'un compositeur. Deux de ses fils furent connus comme compositeurs contrapunctistes.

La période classique nous informe heureusement davantage. La famille des Couperin, où l'on trouve au moins 11 musiciens connus, offre un premier exemple de ces longues li-

gnées de musiciens dont trois ou quatre seulement illustrent l'histoire de la musique. Son histoire est des plus singulières : à l'origine on trouve un aubergiste de Chaumes-en-Brie qu'aucun don musical n'avait fait distinguer. Trois de ses fils, Louis, François et Charles, quittent le village natal d'assez bonne heure et se retrouvent quelques années plus tard à Paris pour y occuper chacun et successivement les fonctions d'organiste à Saint-Gervais. C'est là l'origine de la lignée qui ne comprend pas moins de 11 musiciens connus, dont François II, le Grand Couperin.

Rameau eut pour père un musicien de métier, François Rameau, dont la vocation s'était révélée assez tardivement : celui-ci était déjà marié lorsqu'il apprit la musique, et se hâta de l'enseigner à ses enfants, dont Jean-Philippe, le futur compositeur, était le troisième. Heureuse pensée, et qui porta ses fruits puisque, à part le grand Rameau, qui fut un génie précoce, l'aîné des fils, Claude, devint un organiste réputé, et l'une des filles, Catherine, claveciniste et professeur de musique.

Le père de Haendel était chirurgien à Halle (Saxe). Simple amateur de musique, il destinait son fils à l'étude du droit. Mais celui-ci montrait déjà d'excellentes dispositions pour le clavecin et l'orgue, et fort peu pour les études juridiques. Le duc de Saxe-Weissenfeld l'ayant entendu par hasard, pria son père qu'on en fît un musicien. Il est le seul musicien connu que l'on trouve dans sa famille dont on sait seulement qu'elle n'était point dépourvue de préoccupations musicales.

Les Bach offrent un second exemple, et de beaucoup le plus intéressant, de longues lignées de musiciens. Celle-ci remonte à 1550. Tous vivaient de la musique ou y excellaient notablement. La musique tenait auprès d'eux une place quasi-rituelle, puisque durant de longues décades ils gardèrent l'habitude de se réunir les uns chez les autres (ils étaient fort nombreux) à date fixe, une fois dans l'année, pour y faire de la musique d'ensemble. Le grand Jean-Sébastien eut vingt-deux enfants, en deux fois, comme on dit en Flandre, qui furent tous musi-

ciens, et quatre d'entre eux compositeurs. On trouvait encore en 1846 un rejeton de la famille, exécutant dans un théâtre de Weimar.

On y compte 29 musiciens importants, dont 11 compositeurs. Fétis en avait compté, avec quelque complaisance, croyons-nous, cinquante-sept.

Le père de Mozart, dont la correspondance inépuisable nous renseigne presque jour par jour sur la vie de son fils, était musicien, chef d'une petite troupe ambulante, où le jeune Amédée-Wolfgang ne tarda pas à prendre le rôle pénible d'enfant-prodige. C'était un homme moins artistes que bon père de famille, et fort entendu à mener sa petite compagnie. C'est plutôt chez sa mère que nous pourrions retrouver cette fine sensibilité par laquelle Mozart enchantait trente ans durant les plus célèbres cours de l'Europe.

Grétry, dont l'étonnante vogue finit avec lui, était aussi le fils d'un violoniste et professeur de musique.

Dans la seconde moitié de ce même XVIII^e siècle, naquirent en Italie trois musiciens célèbres, tous trois de pères dont la musique était le gagne-pain sans gloire :

Boccherini, fils d'un obscur contrebassiste de la musique municipale de Lucques ;

Chérubini, Florentin d'origine, élève de son père qui fut un bon claveciniste, « maestro al cembalo ».

Rossini enfin, de beaucoup le plus célèbre et le plus médiocre des trois, qui naquit d'un pauvre hautboïste-clarinetiste de Pesaro, au souvenir duquel on peut attribuer la prédilection qu'il marqua pour la clarinette dans ses partitions d'opéra.

Franz-Josef Haydn eut pour père un dilettante éclairé, fervent des concerts et jouant d'ailleurs parfois du violon.

Louis van Beethoven et Jean van Beethoven, son fils, figuraient dans l'almanach de la Cour de l'Electeur de Bavière pour l'année 1768, l'un comme maître de Chapelle, l'autre com-

me chanteur « en activité de service ». Parmi les enfants de Jean, le second fut *Louis*, du nom de son grand-père, né en 1770, qui eut encore deux frères dont l'un, Caspar, gagna plus tard sa vie comme maître de piano. Jean van Beethoven fut le premier maître de musique de son fils, et l'on sait que, pressé de pouvoir se reposer sur celui-ci des soucis matériels d'une famille qui s'accroissait, il ne s'embarrassa guère de subtiles discriminations sur les dons naturels de ce fils : Beethoven fut par lui contraint sans aménité et à bref délai d'assurer son gagne-pain à l'aide de la musique.

Berlioz était fils d'un réputé médecin dauphinois. Suivant les volontés paternelles, il dut entreprendre ses études de médecine à Paris vers 1822. Mais il était plus assidu à l'Opéra qu'à la Faculté. Son penchant avoué à des parents qui détestaient le théâtre et la musique, et malgré les représentations les plus passionnées et les plus habiles, on lui coupa les vivres et Berlioz dut gagner péniblement sa vie pour entrer au Conservatoire. Il avait 18 ans et c'est là une des vocations les plus tardives que nous ayons à enregistrer.

Wagner non plus n'eut pas à supporter une hérédité musicale bien lourde. Son père, Frédéric Wagner, greffier de la police de Leipzig, était passionné d'art dramatique, et ne s'intéressait à la musique que dans des cas assez rares, uniquement dans ses rapports avec le théâtre. Il mourut d'ailleurs assez tôt, à la bataille de Leipzig, laissant ses trois fils, dont Richard était le plus jeune, à sa veuve, qui s'empressa de leur donner pour père adoptif un acteur dramatique ami de la maison, Ludwig Geyer. Ce n'est que vers l'âge de 16 ans que Wagner, qui, déjà, écrivait des vers, songea à écrire la musique d'un drame imité de Shakespeare qu'il avait écrit au collège. C'est alors seulement, aussi, qu'il entreprit des études musicales, assez fantaisistes, d'ailleurs, mais qu'il assimila avec une grande rapidité. Il ne devait commencer à composer sérieusement qu'à l'âge de 25 ans, avec *Rienzi*.

Le père de Liszt était un dilettante : il jouait correctement de tous les instruments, en particulier de la guitare et du piano.

Celui d'Auber n'était pas musicien de métier : successivement officier, antiquaire et peintre, il chantait et jouait du violon. Il était lui-même le fils d'un peintre connu : si l'atmosphère dans laquelle naquit le jeune Daniel-François n'était pas spécialement musicale, du moins était-elle nettement artistique.

Le père de Charles-Marie Weber était également officier de carrière ; il ne s'adonna à la musique que durant son éméritat : il se mit à jouer du violon et devint chef d'orchestre d'un petit groupement d'amateurs. Mais à cette époque, le génie de son fils était éclos de longue date, et il ne saurait être question d'hérédité musicale proprement dite : un esprit largement ouvert aux arts dut être tout le patrimoine dont hérita Weber.

Schubert, Chopin et Schuman naquirent dans des milieux assez indifférents à la musique. L'on dit même que la mère de Schumann — la fille du médecin Schnabel — avait pour cet art une certaine aversion que son amour maternel eut quelque peine à vaincre. Le père, esprit à la fois imprégné des plus solides réalités (il fut longtemps commerçant) et amoureux des belles lettres, dut lui communiquer ensemble son ambition et sa rare puissance de travail. « De sa mère, dit Louis Schneider, son principal biographe, il tint cette sensibilité affinée, cette mélancolie, ce romantisme, ce caractère ondoyant et rêveur qui sont les traits saillants de son génie. » Il était le plus jeune de cinq enfants.

L'hérédité musicale de Schubert est encore plus indéterminée. Fils d'un maître d'école et d'une cuisinière, ce fut le directeur de la chorale paroissiale du faubourg de Vienne qu'ils habitaient qui fit la découverte du génie du petit Franz. Ses trois frères, ses aînés, furent de bons musiciens.

Quant à Chopin, rien non plus ne semblait devoir l'orienter vers la musique. La descendance que quelques-uns ont voulu lui attribuer d'un certain Nicolas Chopin, trompette du Duc de Lorraine, en 1667, semble bien douteuse. Son père, professeur de français, précepteur, puis directeur d'une pension pour jeunes gens fortunés, ni sa mère, appartenant à une famille d'aristocrates ruinés, ne semblent lui avoir trans-

mis la moindre affinité musicale. Tout au plus peut-on rappeler qu'il y avait dans la petite pension de Varsovie des groupes de jeunes gens qui s'adonnaient le soir au plaisir de jouer et de chanter en chœur.

Le père d'Adolphe Adam était professeur de musique ; celui de Brahms contrebassiste, comme celui de Boccherini. Celui de Richard Strauss, musicien de la Chapelle Royale de Munich.

Avec Mendelssohn, puis Grieg, nous avons des exemples d'une hérédité non plus paternelle mais maternelle. Il en est de même de Gounod, qui écrit à ce sujet une phrase des plus démonstratives : « Ma mère, qui était aussi ma nourrice, m'a donné à boire autant de lait que de musique : elle ne m'a jamais allaité sans chanter. »

Un autre musicien, et non des moindres, doit à sa mère son hérédité musicale : c'est Moussorgsky. C'est elle, en effet, qui, excellente musicienne, donna ses premières leçons de piano et de solfège à son fils, bases qui constituèrent sans doute les plus solides principes musicaux qu'il n'ait jamais acquis. L'on sait en particulier que l'harmonie n'était pas son fort, et que ses pièces d'orchestre doivent beaucoup à la bienveillante admiration de Rimsky-Korsakov. Moussorgsky partage aussi ce genre d'hérédité avec son compatriote Rubinstein dont la mère, bonne musicienne, fut également le premier précepteur musical. Particularité à noter : il était l'aîné de sa famille. Il eut d'ailleurs un frère, Nicolas, qui fut un pianiste connu.

Rien, par contre, ne semble avoir prédestiné la carrière musicale de Borodine, dont ce fut en somme le violon d'Ingres, puisque, étant médecin et chimiste, il n'apprit la musique qu'après sa rencontre avec Balakirev en 1862, à l'âge de 28 ans. Quant à Korsakov, le plus connu des *Cinq*, son père, ancien officier du Préobrajansky, dut lui transmettre son grand amour des arts et en particulier de la musique.

César Franck, frère cadet de l'organiste de Saint-Thomas

d'Aquin, Joseph Franck, eut pour père un homme qui prisait assez peu la musique. Malgré les dons évidents du jeune César, et bien qu'il eut obtenu au Conservatoire un grand prix d'honneur et un prix de fugue, sur lequel nous reviendrons, son père lui interdit de concourir pour le Prix de Rome. Si son génie n'y perdit assurément rien, bien des soucis de la vie matérielle qu'un titre brillant aurait pu lui épargner, lui furent au contraire prodigués.

Vincent d'Indy tint, lui aussi, son hérédité musicale de sa mère : son père, qui appartenait à une famille noble de l'Ardèche, ne semble pas avoir prédestiné le moins du monde son fils dans sa vocation. Au contraire, Madame d'Indy, très bonne pianiste, fut son professeur jusqu'à son entrée au Conservatoire.

Le talent de Puccini possède des origines fort lointaines : deux siècles durant, on retrouve dans sa famille des musiciens de profession ou des exécutants de talent (depuis 1712).

Debussy, comme Cornélius, eut une hérédité totalement dépourvue de musiciens. Il faut cependant noter que les familles de l'un comme de l'autre n'étaient pas dépourvues de préoccupations artistiques. « Enfance d'abord sans musique », écrit Léon Vallas, le principal biographe de Debussy. Toutefois, ses parents l'amenèrent de bonne heure au théâtre dont il reçut d'assez fortes impressions. Mais il n'était question que d'en faire un marin. Ce fut Mme Mautet, la belle-mère de Paul Verlaine, qui découvrit chez l'enfant des dons certains, et le fit travailler, étant elle-même assez douée ; il était le quatrième d'une famille de cinq enfants.

*
* *

MUSICIENS A GRANDE HÉRÉDITÉ PATERNELLE :

Di Lasso, Couperin, Rameau, Bach, Mozart, Grétry, Boccherini, Chérubini, Rossini, Beethoven, Adam, Brahms, Richard Strauss, Puccini.

MUSICIENS A HÉRÉDITÉ PATERNELLE MOYENNE (pères dilettantes) :

Haendel, Haydn, Auber, Weber, Liszt, Rimsky-Korsakov, Franck.

MUSICIENS A HÉRÉDITÉ MATERNELLE :

Mendelssohn, Grieg, Rubinstein, Moussorgsky, Vincent d'Indy, Gounod.

MUSICIENS A HÉRÉDITÉ FAIBLE OU NULLE :

Berlioz, Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Cornélius, Borodine, Debussy.

Voilà donc une série d'anamnestiques que nous fournit l'histoire de la musique. Résumons, pour plus de clarté, les principales données qu'elle nous apporte :

Sur 36 grands compositeurs étudiés, nous en comptons :

- 14 à grande hérédité musicale paternelle ;
- 7 à hérédité musicale nette (Pères musiciens-amateurs)
- 6 à hérédité musicale spécialement maternelle ;
- 9 à hérédité musicale faible ou nulle.

Ces conclusions nous autorisent à quelques remarques.

Tout d'abord, on notera que le génie musical échoit rarement aux aînés. Sur 36, deux seulement sont les aînés (Brahms et Rubinstein). Ils appartiennent tous, d'ailleurs, à des familles relativement nombreuses, allant de 4 à 14 enfants.

D'autre part, une remarque d'ordre musical s'impose, que nous avons esquissée en tête de ce chapitre : c'est que les musiciens à forte hérédité sont ceux qui ont été le moins révolutionnaires dans leur art ; chacun, développant ses idées les plus personnelles, n'a fait qu'enrichir un mode d'écriture d'innovations qui découlent de ce mode : Bach et le contrepoint, Mozart et la variation harmonique, Beethoven, élargissant et fixant les cadres de la sonate et de la symphonie.

Boccherini, Cherubini, Rossini, fixant la forme de l'opéra d'après les plans de Lully, Rameau et Grétry. Plus tard, Puccini adoptant lui aussi ces formules.

Au contraire, on trouve des novations sans précédent chez Berlioz, avec lequel on voit naître la musique descriptible, qui employa un orchestre très élargi, véritable monstruosité pour l'époque, qui suscita les polémiques les plus vives.

— Chez Chopin et son imitateur Grieg (contrepoint nul, ligne mélodique unique, faiblesse de l'harmonisation).

— Chez Schumann, qui s'attacha à la découverte d'harmonies nouvelles.

— Chez Wagner, dont l'hérédité musicale est très faible, c'est l'échafaudage de puissantes théories musicales entièrement neuves, la réforme radicale de l'opéra sous les espèces du *Ton Drama* (Drame musical), l'invention du *leit-motive*, l'emploi d'une instrumentation plus riche encore que celle de Berlioz, une écriture, enfin, qui rompt si bien avec la tradition qu'elle suscita les plus tenaces réserves pendant plus d'un demi-siècle.

— Chez Debussy, enfin, qui réinvente la gamme de tons entiers, adopte le contrepoint enharmonique, et ouvre la voie à la polytonalité.

III

LE MODE D'INSPIRATION

Les conditions physiques de l'inspiration sont certainement aussi importantes à connaître que celles de l'émotion. Ces dernières ont été bien mises en lumière par William James, en des travaux que venait encore seconder l'expérience. En ce qui concerne l'inspiration, surtout vue, du point de vue médical, l'expérience ne semble pas possible, puisque nous sommes incapables d'agir pour produire les phénomènes ; nous devons donc nous limiter à la seule observation des faits et aux rapprochements qu'ils comportent.

Réveillé-Parise a fait ce tableau moins médical que littéraire, mais assez démonstratif : « On remarque (chez le génie) le pouls tendu, la peau décolorée, froide sur les membres, la tête en feu, les yeux brillants, injectés, égarés. — Le moment de la conception une fois passé — l'auteur lui-même ne comprend souvent plus ce qu'il écrivait. »

Aucune observation, même de ce genre, ne semble avoir été consignée relativement à des musiciens.

Par contre, la biographie et surtout la correspondance d'un certain nombre de musiciens contiennent maints détails sur leurs manières de travailler. Les collationner et montrer ainsi les rapports de l'inspiration avec la vie physique, autant que le permettent les textes, tel sera notre but ici.

Cette étude, d'ailleurs, n'est pas sans offrir des enseignements d'une portée très générale : on y verra en particulier que, moins encore en musique qu'en tout autre art, le génie n'est pas une longue patience. Cette conception démocratique de l'artiste, très à la mode naguère, n'est même pas valable pour les écrivains les plus lourds : Flaubert disait : « Ce que j'écris était déjà depuis longtemps dans mon cerveau : mais il fallait trouver l'angle d'incidence qui permit de le projeter sur le papier. Quand c'est fait, je me sens grandement soulagé. » Il y mettait parfois des mois et des années. Mais notons le soulagement, cette détente finale, que nous retrouverons sous diverses formes chez bien des compositeurs, qui rappelle de manière troublante celle qui suit l'acte impulsif de l'épileptique.

Lamartine constate aussi ce dédoublement de la personnalité au moment de la création en une bien jolie formule : « Ce n'est pas moi qui pense, disait-il, ce sont mes idées qui pensent pour moi. »

Mais l'inspiration musicale n'est pas toujours aussi bénévole que les idées de Lamartine. A peu près tous les musiciens les sentent naître et prendre consistance durant un temps variable où cette ges-

tation, véritable *aura*, les met parfois dans des états physiques pénibles.

Dans la correspondance d'Haydn, une lettre à sa belle-sœur est particulièrement démonstrative à ce sujet :

« Personne, dit-il, ne voudrait croire dans quelle pénible situation je me trouve, parfois durant des journées entières, où le mauvais fonctionnement de mon cerveau et la tension nerveuse me mettent tout à fait à bas ; si bien que je suis triste et pas dans mon assiette sans pouvoir trouver une seule idée, jusqu'à ce qu'enfin, au grand soulagement de mon cœur, je puisse me remettre au piano et commencer de composer. Quand cela est arrivé, je tombé à genoux en priant Dieu et la Sainte Vierge qu'il me soit permis d'écrire aujourd'hui (heute zu können = littéralement *de pouvoir aujourd'hui*) ».

Chez Brahms l'inspiration était moins capricieuse : « Je vais, disait-il, me promener avec mes idées musicales et n'ai de repos, qu'elles ne se soient ordonnées dans ma tête *jusqu'à complète finition*. Ce que j'écris à la maison n'est plus qu'un travail de copiste. »

Mais ces idées musicales n'apparaissent pas spontanément :

« Il n'y a pas de création sans un pénible labeur, écrit-il encore. — Ce que l'on nomme travailler en musique, n'est qu'inspiration. Oui, c'est un envoi, un don, que je dois faire apparaître par un

dur travail. Et cela sans hâte ; il en est comme de la graine de semence dont la germination échappe à la fois à notre connaissance et à notre action.

Lorsque par exemple, j'ai trouvé la première phrase d'un Lied, je peux fermer mon livre, aller me promener et reprendre le travail un mois après. Rien n'est oublié. Quand je reprends le thème, il a trouvé une nouvelle vigueur, et je me mets à le travailler. »

Les témoignages sur l'inspiration sont rarement aussi précis et détaillés que ceux d'Haydn et de Brahms.

Celui que Gounod nous a laissé est plus littéraire qu'explicite :

« Aussitôt que je suis seul avec moi-même, écrit-il, et que je me sens dans le calme, mon art s'éclaire à mon regard intérieur. J'ai alors parfois l'impression, comme si le ciel se dévoilait soudain pour apparaître dans tout son éclat, que des voix surnaturelles se mettent à chanter et que je dois transcrire et me soumettre à elles sans y penser. »

Le travail intérieur qui amène les idées à maturité se trouve parfois écourté, ou peut être complètement inconscient, alors que nous avons vu Haydn et Brahms en avoir conscience.

C'est ainsi que Gluck avait certains jours tant d'idées musicales « qu'il se demandait d'où elles pouvaient bien lui venir » (Muller).

Le caractère spontané de l'inspiration est attesté par une foule de traits dont on n'a que l'embarras de choix dans les biographies :

Berlioz disait un jour à ses amis, après avoir lu un poème de Victor Hugo : « Si j'avais du papier réglé, j'aurais écrit la musique pour *La Captive*, car je l'entends ».

Schubert était avec des amis à Vienne dans la brasserie « Zum Biersack ». Il feuilletait un recueil de poésies lorsqu'il s'écria : « Il m'arrive là (mir fällt = il me tombe) une jolie mélodie. Si seulement j'avais une feuille de papier »... Ainsi naquit, au verso d'un menu de la brasserie, la célèbre mélodie *Ständchen*.

Verlaine ne procédait d'ailleurs pas autrement, l'inspiration poétique étant assez comparable à l'inspiration musicale : il lui arrivait la plupart du temps d'écrire sur n'importe quoi. Le manuscrit des *Chansons pour elle*, celui des *Odes en son honneur*, par exemple, sont écrits en partie sur des vieilles enveloppes et sur des feuilles de température de l'Hôpital Broussais, dont il était le pensionnaire assidu.

Une autre célèbre mélodie de Schubert, *Le Roi des Aulnes*, fut conçue et imaginée avec une étonnante rapidité :

« Un après-midi, il acheta un recueil de vers de Goethe. En rentrant chez lui il feuilletait l'ouvrage lorsqu'il tomba sur « Erl König ». Aussitôt des idées lui vinrent pour mettre la ballade en musique.

Le soir même, la partie de chant et piano était écrite et le lendemain il l'envoyait à son éditeur » (O. Feis).

Ces derniers exemples montrent l'inspiration soumise à des lois d'association, comme les idées en général. Ici, association par continuité, l'émotion littéraire donnant naissance à ces prolongements de forme musicale.

Un très bel exemple d'association par contiguïté est donné dans la biographie de Mozart faite par sa femme Constance Weber (Stanzi). Elle y rappelle comment naquit la *Cavatine* de *Don Juan*, dont Mozart cherchait le motif depuis quelque temps, en ayant essayé plusieurs qui ne lui donnaient pas satisfaction. Tout à coup, en regardant des oranges que tenait son jeune fils, il sentit se dessiner le motif qu'il cherchait. L'orange lui avait rappelé une mélodie napolitaine entendue en Italie cinq ans auparavant.

Enfin, si l'on voulait pousser plus loin le parallèle entre l'inspiration et l'idéation, on pourrait citer comme exemple d'association par contraste la parodie grotesque que Berlioz écrivit dans le dernier mouvement de la *Symphonie Fantastique*, de la grave monodie du *Dies Irae*.

Si l'afflux des idées musicales retentit sur la vie neuro-végétative du musicien, il est des conditions physiques qui agissent nettement sur l'inspiration. Cette notion nous semble très importante et permet de curieux rapprochements.

La principale de ces influences est celle du *ryth-*

me extérieur. Chez un grand nombre de ces compositeurs, la marche, le voyage, la voiture ou, plus tard, le chemin de fer influent notablement sur l'inspiration.

Brahms, nous l'avons vu, « allait se promener avec ses idées musicales » et celles-ci s'ordonnaient au rythme de la marche « jusqu'à complète finition du travail ».

« Weber et Mozart ressentaient leurs meilleures inspirations en voyage, pendant la marche de la voiture » (O. Feis).

Auber, qui était un cavalier passionné, composait en se promenant ; il emportait du papier réglé et arrêtait de temps en temps son cheval pour inscrire des notes.

Schubert composait souvent en marchant : les esquisses de nombreuses mélodies ou symphonies, dont la *Grande Symphonie* (X^e), retrouvées sur son carnet de poche, en témoignent.

Beethoven est assurément celui des musiciens pour lequel la marche et le mouvement étaient le plus puissant adjuvant de l'inspiration.

Ries, son élève, qui partagea longtemps la vie du maître, rapporte maints détails à ce sujet.

En voici un des plus démonstratifs :

« Pendant une promenade [aux environs de Vienne] dans laquelle nous nous perdîmes si bien que nous ne revînmes qu'à huit heures à Döbling, il avait, durant tout le chemin, fredonné et quelquefois presque hurlé, montant et descendant constam-

ment, sans chanter des notes précises. Comme je lui demandais ce que cela voulait dire, il répondit : « Il m'est tombé dans l'esprit un thème pour le dernier allegro de la Sonate » (op. 57. L'Appassionata). Dès que nous rentrâmes dans l'appartement, il se mit au piano, sans même oter son chapeau. Je m'assis dans un coin et il m'eût bientôt oublié. Alors il se déchaîna au moins pendant une heure sur le nouveau et superbe final qui termine maintenant cette sonate. Enfin, il se leva, fut surpris de me voir encore et me dit : « Je ne puis vous donner de leçon aujourd'hui, il faut que je travaille encore. ».

Le docteur Wegeler consigne des faits analogues :

Schindler dit aussi : « L'inspiration le saisissait n'importe où, dans ses promenades à la campagne, même dans la rue, ce qui attirait ordinairement la curiosité étonnée des gens qui se trouvaient autour de lui. Il s'arrêtait et chantonnait à mi-voix. Tout ce qui se passait en lui se manifestait par l'éclat de ses yeux et de son visage. Jamais par gestes de la tête ni des mains. »

Nous induirions volontiers que sa musique tenait son rythme toujours fortement marqué, au point même de choquer souvent ses contemporains, d'une inspiration née habituellement à la cadence de la marche.

Beethoven d'ailleurs composait rarement la nuit, à moins qu'il ne fût pressé de remettre aux

copistes un ouvrage commandé. Mais alors, il lui arrivait souvent de sortir et de marcher quelque temps avant de se remettre au travail. (F. Ries)

Par contre, Mozart aimait composer la nuit, comme en témoigne une de ses lettres :

« Quand je me sens bien et de bonne humeur, soit en voiture, soit en promenade, ou la nuit, quand je ne peux pas dormir, alors affluent les idées et les meilleures. D'où et comment, je n'en sais rien et n'y puis rien. »

Chez d'autres musiciens, l'inspiration n'est pas favorisée par la marche, mais par le repos :

Ambroise Thomas, Rossini composaient dans leur lit. Chopin, Boieldieu, Johann Strauss préféraient aussi le calme de la nuit.

Glück, Schubert, Tchaïkovsky, composaient, de préférence dans la matinée.

Wagner avait besoin de calme. Il composait toujours assis dans un fauteuil, quand il en avait un à sa disposition.

Debussy ne composait guère aussi que chez lui, assis dans son fauteuil sur la position duquel il était très maniaque.

Schumann composait volontiers assis devant son piano, essayant de temps en temps, l'effet sonore de son écriture. Ces essais au piano ou au clavecin se retrouvent d'ailleurs constamment et chez tous les musiciens. Les différentes parties d'orchestre, même, sont essayées au piano.

Bach, César Franck improvisaient souvent au

piano ou à l'orgue, et se servaient de motifs qui leur venaient ainsi pour composer chez eux à tête reposée.

Notons en passant que le fait de se trouver devant son instrument habituel est toujours un stimulant pour l'afflux des idées chez les compositeurs, ou pour mieux dire, une condition favorisant de la maturation d'idées latentes.

Chez Chopin, l'inspiration était spontanée, il n'avait jamais besoin de chercher, les idées lui venaient tout d'un coup, harmonieuses, parfaitement ordonnées.

Au sujet de Meyerbeer, un barbier d'une ville d'eau racontait qu'il chantonnait toujours pendant qu'on lui faisait sa barbe, puis tout à coup, il se levait « sous le rasoir » pour aller écrire quelque chose sur une feuille de papier (Feld).

Enfin, un dernier trait curieux : on raconte qu'avant la guerre le fameux compositeur judéo-américain I. Berlin, incapable de construire lui-même un morceau et de l'écrire, courait chez son éditeur Keith Prowse sitôt qu'il sentait venir l'inspiration. Là, il entrait en sifflant et, immédiatement, une demi-douzaine de copistes se précipitaient pour ne rien laisser perdre des trouvailles mélodiques de l'étonnant bonhomme qui continuait de siffler en marchant de long en large.

*
**

Si l'inspiration musicale ne doit pas retenir no-

tre attention quant à sa qualité, qui ressortit au domaine de l'esthétique pure, du moins pouvons-nous aussi l'envisager ici quant à sa quantité, ou si l'on préfère, à sa densité et à sa durée.

Dans cet ordre d'idées, les biographes montrent assez souvent les méthodes de travail des musiciens, ce qui permet de constater la durée plus ou moins grande d'une crise d'inspiration.

Voici, ajoutant un trait à l'exposé que nous avons tâché de faire de l'inspiration musicale, ce qu'écrivait Schindler au sujet de Weber :

« A un moment donné, un morceau se stéréotypait dans son esprit entièrement et dans ses moindres détails, même d'instrumentation, de telle sorte qu'il ne lui restait pour ainsi dire, qu'un travail de copiste. Il en résultait des esquisses sans ratures, partitions sans fautes, équilibrées depuis la flûte jusqu'à la contrebasse.

« Dans cet état de l'activité de l'esprit, on s'explique la quantité énorme d'œuvres qu'il était capable de produire en peu de temps : le premier acte d'*Euryanthe* fut ainsi écrit en 12 jours, le deuxième en 13 jours, le troisième en quinze, le tout pendant qu'il tenait son service complet auprès des Hosterwitz. Le travail total, d'après les esquisses pour finir la partition de l'opéra complet ne dépassa pas 60 jours. »

Il faut noter que la partition d'un opéra comme *Euryanthe* représente une dizaine de volumes d'une

cinquantaine de pages en gravure serrée, chaque volume correspondant à une partie d'instrument ou de chant.

Le Barbier de Séville fut écrit en treize jours. Librettiste et compositeur travaillant de concert dans la maison de Zamboni, le chanteur du premier rôle. Sans trêve, Rossini passait les pages du libretto. Dans la pièce voisine travaillaient les copistes qui tiraient chaque page de partition des mains du Maestro. « Il s'en suivait, dit Azevedo, son biographe, que, comme à la guerre, on couchait sur un canapé quand les yeux étaient trop lourds. Pendant les treize jours que dura le travail, Rossini n'était pas sorti. »

« Beethoven avait promis au célèbre corniste Punto de composer une sonate pour piano et cor (op. 17) et de la jouer avec lui au moment de la dernière ; le concert et la sonate étaient annoncés que celle-ci n'était pas encore commencée. Ce fut la veille de l'audition que Beethoven se mit à l'ouvrage : il était prêt pour le concert » (F. Ries).

Et ailleurs : « La célèbre sonate en *la mineur* (op. 47) avec violon concertant, dédiée à Rodolphe Kreutzer, de Paris, avait été d'abord écrite pour Bridgetower, artiste anglais. La grande partie du premier allegro, seule, avait été écrite. Bridgetower, désireux d'étudier sa partition, pressait beaucoup Beethoven, le jour de son concert étant déjà fixé. Un matin, Beethoven me fit appeler à 4 heures et demie

du matin, et me dit : « Copiez-moi vite cette partie du violon du premier allegro ». Son copiste ordinaire était occupé ailleurs. Bridgetower dut jouer sur le manuscrit même de Beethoven, dans le concert à l'Augarten, à 8 heures du matin, le magnifique thème avec variations en *fa majeur* : on n'eut pas le temps de le recopier ».

Schumann écrivit en quatre jours la *Symphonie en si b majeur* (I^{re}) et acheva en huit semaines trois quatuors (Schneider).

L'année de son mariage (1840) qui fut, par ailleurs, une année de félicité pour lui, il écrivit 138 lieder à une et plusieurs voix, des romances et des ballades, son opéra *Geneviève*, le *Paradis* et la *Péri*, la musique de *Manfred*, le *Concerto en la* pour piano, d'autres pièces de piano, plus une foule de morceaux de piano et de chant qui parurent ensuite entre 1841 et 1860 : un travail qui aurait bien rempli une vie.

En quatorze jours, Haendel écrivit l'oratorio *Israël en Egypte* (O. Feld).

De 21 à 30 ans, Rossini écrivit 30 opéras. Mais s'arrêta subitement avec *Guillaume Tell* à 36 ans.

L'année de sa mort, Schubert écrivit dans l'espace de dix mois, dont plusieurs occupés par la maladie, le *Psaume 92* (pour chœurs : Glaube, Hoffnung und Liebe); *Le Chant de Victoire de Moïse*, pour chœur et soli ; *Le Quintette*, la *Messe en mi b majeur*, les trois dernières sonates de piano. *La Grande*

Symphonie en ut majeur (X^e) et les 14 lieder publiés après sa mort sous le titre de *Chant du Cygne*.

Mendelssohn écrivit *Antigone* en 11 jours. Dans une lettre à sa sœur Rébecca Dirichlet (8 janvier 1837) nous avons un exemple de sa facilité d'inspiration : « La semaine dernière il y avait une fête à Keil, écrit-il. A la fin du repas, on se mit à chanter à table, et Schleivitz me demanda en aparté si je ne pourrais pas lui composer une romance avec laquelle il aurait quelque chose de nouveau à chanter. Je me mis aussitôt à en composer une sous ma serviette tandis que les autres mangeaient les gâteaux, la *transcrivis pour 4 voix*, et, avant que les ananas fussent finis de manger, les chanteurs cherchaient le *la* et chantaient avec tant de conviction et d'amour qu'elle plongea tout le monde dans une allégresse générale ».

Lorsque César Franck se présenta au concours de Fugue du Conservatoire, le thème donné, il fut saisi d'une inspiration qui lui permit de terminer sa fugue en 20 minutes. Celle-ci eut d'ailleurs le premier prix et les élèves du Conservatoire la consultent encore aujourd'hui assez souvent.

L'on voit d'après ces quelques exemples, que la méthode de travail des musiciens est très simple : elle consiste à utiliser la période d'inspiration pendant le maximum de sa durée. Point de repos que l'on n'ait achevé d'utiliser les idées développées par

la « crise », souci de se placer dans les meilleures conditions pour faire naître celle-ci, et lorsque l'on y est parvenu, indifférence totale à toute autre préoccupation. Ce dernier point est caractéristique et rapproche le compositeur (comme le poète) du savant. Un certain degré habituel de détachement leur est commun. Mozart l'était au point de se blesser en se servant de son couteau, à table, alors que l'agilité de ses doigts sur le clavier était légendaire. Beethoven était également très distrait, même avant que sa surdité ne vint l'accentuer. Franck était incapable d'autre chose que de musique. Chopin, Schubert également. Debussy vécut de longues années de jeunesse d'une manière étriquée, incapable qu'il était de trouver un autre revenu que sa musique et ses leçons.

*
* *

L'inspiration se répartit assez régulièrement au cours de la vie des musiciens, qui n'est jamais très longue (80 ans de vie est une rareté chez les musiciens). Il y a cependant des variations qui sont liées davantage à la dépression ou à l'euphorie psychique qu'à la santé physique. Le défaut de celle-ci n'entraîne pas la diminution dans la production. Souvent même l'exalte (dernière année de vie de Schubert, 3 dernières années de la vie de Beethoven, productivité de Chopin, l'été, à Majorque, etc.). Chez Schumann nous le voyons atteindre son maximum

au moment du mariage qui fut pour lui des plus heureux.

Par contre, on assiste parfois à un tarissement brusque de l'inspiration : Rossini s'arrêtant de composer à 36 ans, Donizetti frappé d'amnésie musicale à la fin de sa vie.

Enfin, on ne peut laisser d'être frappé par la densité de production chez des musiciens à courte vie comme Mozart et Schubert. Mais la comparaison avec la production des autres musiciens ne permet de rien induire quant aux lois qui régissent cette densité. Voici, à titre d'indication, un tableau des densités de production de quelques-uns des compositeurs les plus opposés sur ce point :

	Durée de la vie	N ^{os} de Catalogue	Densité
Bach	65 ans	1102	20,0
Beethoven	57 ans	439	9,3
Brahms	64 ans	538	9,9
Chopin.	40 ans	158	5,2
Haendel	71 ans	397	6,5
Haydn	72 ans	955	13,1
Liszt	75 ans	626	25,0
Mozart	36 ans	791	37,6
Schubert	31 ans	671	18,5

IV

LA MUSIQUE POPULAIRE

Vouloir limiter l'étude d'un art à ses productions les meilleures part d'un point de vue esthétique. Dans une étude scientifique, ou que nous voudrions telle, on ne peut passer sous silence des œuvres de second plan, voire mauvaises, et l'on doit tirer un aussi bon profit que de la perfection, de la médiocrité.

Marcel Proust a rendu à la « mauvaise musique » un hommage qui lui est dû. Il l'a montrée comme un elixir un peu épais, mais bienfaisant pour la masse de ceux qu'un tempérament peu musical empêche de s'élever par la musique au delà d'un ordre de sentiments très simples, mais éminemment respectables puisque sincères et souvent profonds.

Ce stimulant sentimental des « imbéciles musicaux », chacun en a ressenti la puissance, : la simplicité, et surpris les faiblesses : la monotonie et les répétitions. Car toute mélodie populaire est pauvre. Pauvre mais solide, parfois pleine de sève, de promesses : elle est le pavé de matière brute que

rencontrera quelque jour le compositeur de génie qui en fera le fonds d'un chef-d'œuvre.

C'est qu'en effet chez tous les compositeurs, l'inspiration dont nous avons remarqué le caractère très spontané, ne fait pas toujours novation absolue. Il leur est dévolu plus souvent un rôle d'architecte qu'un rôle de peintre, et le matériel qu'ils emploient a souvent été déjà brassé de longue date dans l'épais creuset de la musique populaire. On s'explique facilement le génie mélodique d'un Schubert en songeant qu'il vécut presque toujours à Vienne où se concentraient et se concentrent encore toutes les mélodies populaires de l'Europe Centrale.

Même chez ceux des compositeurs qui, comme J. S. Bach, ont construit les œuvres les mieux édifiées, où domine un souci d'équilibre architectural, la base n'est point un rapport métrique plus ou moins arbitraire entre quelques éléments sonores. Que si même l'exposition de bien des fugues du *Clavecin bien Tempéré* paraît très arbitraire, le souffle mélodique ne tarde pas à se faire sentir dès le développement et souvent sous forme d'habiles emprunts à de solides mélodies populaires : c'est alors le plus beau déploiement de la fugue.

Les plus beaux chorals de Bach sont ainsi construits sur d'anciennes monodies, rendues méconnaissables, sans doute, par l'écriture, mais tenant de ces vieux airs toute leur force mélodique.

L'ode à la Joie de la *IX^e Symphonie* tranche nettement avec l'ensemble des autres mouvements,

d'une recherche beaucoup plus intellectuelle. Elle couronne magnifiquement cet incomparable monument où elle apparaît comme une crête verdoyante sur un bloc plus aride : c'est qu'elle tient sa force, sa verdeur, son rayonnement de ses origines populaires.

On pourrait multiplier les exemples à toutes les époques de l'art musical, depuis Palestrina, dont les messes s'étaient ornées de motifs profanes au point d'inquiéter le Saint-Siège, jusqu'à Stravinsky, dont les réminiscences slaves font la richesse mélodique, en passant par Wagner (*Tristan, Parsifal*), Debussy (*Iberia, Nuages, Les Jardins sous la pluie*, cette dernière pièce construite entièrement sur la berceuse populaire « *Do-do, l'enfant do...* »), Vincent-d'Indy (*Symphonie sur un chant montagnard*); etc, etc...

La mélodie des airs populaires n'est pas seule à subir des emprunts à des airs fins plus élevées. Le rythme, dans ce qu'il a de plus caractéristique l'est parfois aussi. Ainsi l'*allegro* de la 7^e *Symphonie*, construit sur un rythme de charge de cavalerie, par ailleurs plein de réminiscences de la Campagne d'Autriche. L'*allegro* final de cette même symphonie construit en forme de bourrée du Tyrol. Le *Faust* de Gounod presque entièrement écrit sur un rythme de valse. De nombreuses œuvres contemporaines (*Concerto de Ravel, Capriccio* de Stravinsky, diverses œuvres de Roussel, Alfred Bruneau, etc, etc, sont construites sur des rythmes syncopés, dont l'origine négro américaine n'est pas discutable.

Or la musique populaire n'a pas des origines

bien différentes de la musique savante. Si elle demeure le plus souvent non signée, c'est que le signataire reste le plus souvent invisible, et que le populaire ne retient que ce qu'il voit. Personne ne connaît Olivier Métra dont les valse se sont jouées et se jouent encore sur les cinq parties du monde : on en connaît seulement les titres. Au contraire les chanteurs de Bruant, et même de Fragson, de Polin et de Charlus vivent dans l'esprit de toute une génération qui n'en connaît même plus les titres : c'est que les chansons qu'ils composaient étaient toujours « créées » par eux.

Une vocation musicale ne peut être *dirigée* vers le genre populaire : elle est, ou non, limitée à celui-ci. Limitée par l'impossibilité d'unir ensemble plusieurs idées musicales, d'exprimer une quantité suffisante de sentiments et de genres suffisamment variés, obligée en dernier ressort de se rabattre, pour retenir l'attention, sur le mode le plus banal qui soit : la répétition.

Mais c'est précisément ce défaut de quantité qui confère à la musique populaire sa simplicité, partant sa force. Entendons-nous : ce n'est pas à dire qu'il n'y ait à faire une grande sélection. A travers le temps la sélection naturelle s'opère d'ailleurs au mieux, et c'est ce qui explique que les airs populaires anciens qui nous parviennent aujourd'hui nous étonnent par leur qualité.

Les « inventeurs » de ces airs ne sont, et surtout n'étaient pas pour la plupart, des compositeurs de

métier. Parfois, il s'agit d'instrumentistes ou de chanteurs populaires dont la connaissance du métier leur permet de noter sur le papier le fruit d'humbles inspirations.

Jadis, plus souvent, c'était dans les villages que le chanteur le plus réputé improvisait en un soir solennel, à l'occasion de quelque fête, ou sous l'empire d'un vin heureux, quelques mélodies que l'on recueillait de mémoire. Ces circonstances extraordinaires, qui leur conféraient pour un moment du génie, ne se reproduisaient pas bien souvent, et l'on citait, oubliant bientôt le nom de l'auteur, l'air qui avait été composé en l'honneur de telle ou telle fête. Il faut d'ailleurs, pour comprendre comment durent naître nos meilleures chansons populaires se reporter à certains contes slaves parmi lesquels on trouve de nombreux récits dont s'inspire l'exposé succinct que nous venons de faire.

Les trouvères du Moyen-âge ne durent pas exercer leur art dans d'autres conditions : l'accueil qui leur était fait, l'importance de l'entourage, influèrent notablement sur la qualité de leur improvisation. La valeur du poème qu'on leur demandait de chanter avait aussi son importance.

Tous nous sont montrés par les chroniqueurs comme procédant d'une même manière : après un temps de recueillement et quelques essais sur la lyre, ils entonnaient le chant. Celui-ci, qui ne comprenait que deux modes pour chaque couple de vers se

compliquait de volutes vocales lors de certains passages pathétiques du récit.

L'on voit ainsi que dans l'inspiration du chanteur populaire, les conditions physiques jouent un rôle bien plus important que dans celle du compositeur de musique écrite.

A l'heure actuelle, il en va, bien entendu de toute autre manière. Les compositeurs de musique populaire sont des gens de métier. Les conditions présentes de diffusion de la musique les incite à une production qui dépasse de beaucoup leurs moyens. Point n'y est question d'inspiration. Il s'est créé de véritables industries de la musique populaire où de simples scribes, sachant à peine leurs notes, sont chargés de fabriquer des airs au goût du jour. Pour ce faire, il n'est point de sources auxquelles on hésite à puiser. En particulier, il est curieux de remarquer combien de mélodies populaires ayant connu quelque succès, deviennent « à tiroirs », tant elles sont servies sous d'autres formes en de plates imitations par des fabricants qui espèrent usurper quelques parcelles de leur premier succès. Beaucoup s'adressent au folklore étranger, voire à la musique orientale, avec lesquels ils fabriquent des produits hybrides du goût le plus douteux. Parfois encore, on assiste au démarquage de thèmes entiers employés par de grands compositeurs (« *Je me donne* », de l'opérette *Dédé*, extrait de la *Symphonie en si b*, de Chausson).

Limitons à cet aperçu l'exposé des méfaits de la

diffusion forcenée de la musique qui a été réalisée depuis quelques années.

Au contraire, certains compositeurs, résolus à rester dans le domaine populaire, ont essayé de restaurer d'anciennes formes de la musique des rues. Ainsi Kurt Weil cherchant à faire revivre la mélodie du moyen-âge allemand (*Opéra de Quat'sous, Mahagonny*, etc.).

Nous n'insisterons pas davantage sur ce genre de musique populaire qui ne saurait nous intéresser au point de vue de l'inspiration. Nous aurons ailleurs l'occasion de parler du véritable pillage du folke-lore nègre qui fut accompli naguère aux Etats-Unis.

Par contre, rappelons une curieuse propriété de la mauvaise musique : elle a joué un rôle important dans beaucoup d'inspirations poétiques. Son caractère exempt de l'empreinte d'une personnalité, mais possédant souvent une assez grande valeur représentative du génie de la race, lui permet de constituer une atmosphère qui a favorisé l'inspiration de nombreux poètes : Musset, Baudelaire, Verlaine, pour n'en citer que parmi les plus célèbres, ont aimé écrire dans le brouhaha des fêtes, mondaines ou populaires, dont l'atmosphère sonore leur servait de stimulant.

Ne nous attardons pas non plus sur la musique proprement mauvaise, c'est-à-dire celle où l'on a vainement tenté de masquer le défaut d'inspiration par

des artifices de métier. Les musiciens de cour, puis les musiciens officiels, ont fourni à ce genre un large tribut. Grétry, pour l'ancien régime, Camille Saint-Saëns, pour le nouveau, en sont d'excellents exemples.

Mais la musique populaire offre un domaine bien plus vaste et riche, et que nous n'avons fait qu'effleurer : celui dans lequel l'inspiration saisit directement l'exécutant, sans passer par l'intermédiaire de l'écriture ; c'est l'improvisation. Ceux qui la pratiquent possèdent un moyen d'action bien plus direct sur leurs auditeurs. Elle possède surtout cette qualité essentielle de réunir sous le chef unique de l'improvisateur la responsabilité totale de la valeur de l'objet sonore. L'on comprend tout ce que cette formule peut faire naître de communions directes entre l'exécutant et l'auditeur.

Mais il faut, pour aborder ce domaine, quitter les peuples latins qui, depuis le moyen-âge, ont peu à peu perdu toute espèce de contact avec la musique improvisée, au point qu'elle leur est devenue totalement étrangère.

V

LA MUSIQUE ORIENTALE

Tout l'Orient est particulièrement sensible à la musique. Il l'est même à la musique occidentale. Mais, dans ce domaine comme dans tant d'autres, il est curieux de constater l'espèce de sagacité qui a su préserver là un art florissant du pire des dangers : devenir l'apanage de savants, subir la dessication de l'intellectualisme. L'écriture musicale est née en Orient. Mais jamais elle ne s'y répandit au delà de certains cénacles très fermés. Elle nous est parvenue parmi les trophées de nos croisades et son effet a été de substituer à un élément humain, spontané, direct, un chiffre.

C'est l'écriture musicale qui a tué chez nous l'improvisation. Les cadences que les compositeurs du XVIII^e laissaient encore au milieu de leurs concertos représentent les dernières concessions faites à la liberté individuelle par un art devenu scientifique ; ces cadences s'improvisaient au gré des interprètes, en paraphrasant les principaux motifs du mouvement. Aujourd'hui, personne n'écrit plus de concer-

to sans en écrire aussi la cadence, ce qui est un nonsens, mais personne ne saurait en improviser.

C'est aussi l'écriture, à laquelle cependant nous devons tant de chefs-d'œuvre, qui nous a valu la mort de notre musique populaire. Celle-ci, nous l'avons vu, devient chez nous une sorte de sous-produit. En Orient, elle a conservé toute sa jeunesse et toute sa puissance : on n'y connaît que la musique improvisée, ou plus exactement, on n'y apprécie que la qualité d'improvisation sur un thème donné (qui, lui, peut être écrit).

La différence entre l'art populaire et les formes plus nobles n'y est marquée que par le choix des poèmes et le raffinement des interprètes.

L'abord de ce genre de musique exige de la part de l'Européen une patience, un bon vouloir et un abandon de ses convictions antérieures, qui se réunissent assez rarement. Il exige aussi le dépouillement de la lourde couverture de conventions qu'une vieille civilisation a accumulée sur lui. La communication entre l'exécutant et l'auditeur doit être immédiate et complète ; il doit en résulter pour l'auditeur un état de réceptivité qui lui permettra d'apprécier instantanément les détails les plus subtils de l'improvisation. Un sens doit renaître en lui, qu'il avait, dès l'enfance, désappris d'utiliser : celui de la beauté propre du son. Son ouïe doit aussi s'affiner car les intervalles sonores employés sont bien plus rapprochés que dans nos gammes chro-

matiques, et l'usage des $\frac{1}{4}$ et $\frac{1}{8}$ de ton très fréquents.

De son côté, l'exécutant se trouve dans un état particulier qui n'a rien de comparable à celui de nos interprètes de musique écrite. Nous avons pu recueillir personnellement quelques témoignages relatifs à ce mécanisme particulier : l'improvisation exige une parfaite confusion de l'individu avec le sujet poétique qu'il va paraphraser. Aucune pensée étrangère ne subsiste dans son esprit, aucune préoccupation, même inhérente à sa manière de chanter. Rien de prévu. Un état assez analogue à celui de la transe envahit peu à peu le chanteur dès les premières phrases qui jaillissent de son gosier. Etat qui le laisse sans contrôle sur lui-même, au point d'ignorer complètement, lorsqu'il a fini, comment il a chanté

Le Conservatoire d'Istamboul, celui du Caire, n'apprennent à leurs élèves que des méthodes d'assouplissement de leur voix et de mise en place de leur registre. Une sélection y est opérée dès l'entrée, et n'y entre pas, comme chez nous, qui veut, pourvu qu'il sache émettre un son juste : l'inspiration, don naturel que l'on peut enrichir, mais qui ne s'acquiert pas, est la première et exclusive condition requise.

L'art de l'improvisation s'étend aussi aux instruments : une sorte de violon est celui sur lequel on peut au mieux se livrer à cet exercice. Mais il est assez rare que l'on utilise pour elles-mêmes ces improvisations instrumentales. La voix demeure l'instru-

ment noble par excellence, et le violon, la guitare, le tympanon, qui sont les instruments les plus courants, sont généralement considérés comme des accessoires destinés à l'accompagnement. Celui-ci n'est d'ailleurs pas exempt de raffinements : il faut un accord parfait entre le tempérament d'un chanteur et celui de ses accompagnateurs pour que ceux-ci soient capables de le suivre dans les plus extraordinaires volutes sonores qu'il dessine (1).

Nous n'étendrons pas au delà de l'Orient le cadre de ce bref exposé sur la musique vocale improvisée. En effet, c'est en Orient (Perse, Islam, Turquie) que celle-ci a atteint sa forme la plus parfaite au sein des peuples raffinés où elle a pu acquérir un prestige et une valeur artistique si élevés que tous les autres genres de musique improvisée apparaissent comme barbares. L'Inde elle-même où naquit probablement cet art et où il est encore florissant, ne peut rivaliser sur ce point avec le Proche-Orient.

Barbares semblent donc les chanteurs ibériques, pourtant si émouvants dans leurs âpres recherches vocales. Barbares les Kabyles et les Arabes de l'Algérie et du Maroc, avec leurs monotones mélopées ou leurs grossiers chants de fête. Plus barbares encore, les Nègres du Soudan, si dépourvus de sens mélodique et d'imagination, — les Madécasses, épris d'un

(1) L'on apprend, en admirant l'infinie diversité de l'art vocal de l'Orient, à la fois si émouvant et si artistique, à détester le *bel canto* et sa tonitruante monotonie.

perpétuel besoin d'agglomération, — les Polynésien, qui utilisent des formules assez pauvres (tyrolienne et chœurs), — les Incas, dépourvus eux aussi de sens mélodique, — les Nègres d'Amérique dont les improvisations vocales ne sont que grossières parodies auprès de l'art oriental. Et peut-être enfin l'Extrême-Orient lui-même qui semble, au moins dans les productions actuelles qui nous parviennent, exiger moins de la musique que de la poésie dont ils se montrent si fins connaisseurs.

Mais la musique improvisée nous offre actuellement un vaste champ d'études dans un domaine bien plus proche de nous, puisque tous les peuples de civilisation occidentale y ont témoigné d'un intérêt et même d'un goût particulièrement vifs : c'est l'improvisation instrumentale collective, — le Jazz.

VI

LE JAZZ

Aucun art populaire n'a conquis les autres peuples avec autant de brutalité que le jazz. Né dans une période de décadence esthétique, au sein d'un peuple où sévit une grave carence artistique, et d'une race opprimée par celui-ci, il a jailli avec l'acuité d'un cri comme une protestation indignée de l'âme et des sens. Son étonnant succès marque une éclatante victoire sur le puritanisme et l'intransigeance d'un peuple si puissamment dominateur.

Il a droit, à plusieurs titres, à notre intérêt : c'est pour nous une bonne fortune que d'assister, en plein xx^e siècle, à la naissance d'un art profondément humain, parfaitement neuf, plus démonstratif encore que le cinéma, puisqu'il est de nature moins complexe et que ses origines ne sont alourdies d'aucun élément intellectuel, qu'il est enfin l'expression pure d'un tempérament ethnique, le produit direct et presque exclusif de l'imagination d'une race.

Avec le jazz, nous assistons à un événement sans précédent : l'emploi à des fins recherchées, concertées, de l'improvisation collective.

Beaucoup de musiques exotiques, nous l'avons vu en passant, suscitent l'agglomération. Mais il ne saurait y être question d'improvisation collective ; le chant y est *mené* dans son ensemble et la soumission de chacun nécessaire. Le jazz a inauguré une formule infiniment plus riche et plus habilement constructive, si simple que l'on s'étonne qu'elle n'ait pu naître plus tôt, mais qui demande un manque de vanité et un esprit de corps qui suffiraient à expliquer qu'elle soit restée sans écho sur la formule orchestrale occidentale.

La musique de jazz implique une continuité dans son ensemble par l'unité de thème abordé, et une grande diversité dans les détails de son exécution qui est laissée à l'imagination et à la sensibilité de chaque exécutant. Sur un tremplein sonore connu de tous, chacun s'élève successivement ou en des ensembles partiels, parfois en *tutti* pour une libre improvisation instrumentale. C'est la restauration à la fois de la cadence des concertos du xviii^e siècle et de la basse improvisée que les auteurs du xvi^e et du xvii^e siècle laissaient à l'habileté et à la fantaisie des exécutants. Dans les jazz, les différentes parties improvisées ont reçu le nom de *chorus*. Il ne faut d'ailleurs pas exagérer le rôle de l'improvisation en dehors des soli. Les groupements partiels, duos, trios, ne sont point effectués sans qu'un instrumentiste prenne la tête et que les autres lui servent d'accompagnateurs. De même, dans les tutti, il est fort rare

qu'il y ait véritable improvisation : ou bien ils sont le thème même du morceau sur lequel chacun contrapunctise librement, ou bien ils sont simplement écrits d'avance, en un arrangement adapté au nombre des exécutants et aux possibilités de l'orchestre.

Enfin, le jazz ne fait point fi de toutes les ressources de l'organe vocal. Bien mieux, il a grandement élargi le cadre des effets que la civilisation occidentale, et notamment le *bel canto*, lui avaient assigné, et a créé divers genres nouveaux parmi lesquels on doit citer le chant sans paroles, sorte de cri modulé avec de grandes variétés d'effets, dénommé genre *scat*, et le chant à voix fermée dont nous parlerons plus loin.

*
* *

L'histoire du jazz est encore à faire. Ses origines, obscures parce que les Blancs ne s'y intéressaient pas, n'ont point été enregistrées méthodiquement. Son développement, vu le peu d'importance qu'on lui a attribué chez nous jusqu'à ces derniers temps, est aussi trop peu connu pour qu'on ne nous permette pas d'y insister quelque peu, et tout au moins d'en marquer les étapes.

Les colonisations française et anglaise de l'Amérique du Nord ont eu lieu sous le double signe du catholicisme et du luthérianisme. Ce dernier prévalut bientôt, grâce aux émigrations d'une part, à

la domination anglaise de l'autre, consécutive à la cession du Canada par Louis XV.

La Réforme, indispensable soutien de l'élément britannique, y fut prêchée, et les conquérants eurent pour pionniers des missionnaires dont le rôle, là comme ailleurs, était de rendre possible par persuasion ce que l'on eut vainement tenté par les armes. Tâche difficile et qui comporte de s'adresser d'abord à l'imagination et aux sens des êtres primitifs qu'elle vise. C'est la musique et l'alcool qui, en pareil cas, jouent le plus souvent ce rôle perfide. L'une et l'autre ne furent point épargnés. Mais tandis que la race des Incas, refusant de se soumettre, disparaissait peu à peu, les nègres importés, et déjà habitués à l'esclavage, plus pacifiques et plus imaginatifs, se laissaient vaincre par les poisons habilement distribués.

C'est pendant une période de 200 années, environ, que s'est établi le mélange des éléments nègres et des éléments occidentaux qui ont abouti à la formation du Nègre américain actuel, si différent de son frère africain, chez qui l'on trouve les plus curieuses empreintes de la civilisation blanche, dont tous les éléments ont été méthodiquement adaptés en des déformations dont on ne saurait trouver d'exemple plus frappant que celles qu'ils ont fait subir à la musique.

Depuis la fin du xviii^e siècle, si l'on en croit les auteurs anglais et américains, les Nègres d'Amérique chantaient en chœur les hymnes du rituel réformé

qu'ils avaient arrangés à leur façon, et qui furent arrangés plus tard à celle des missionnaires noirs (car le xix^e siècle commença d'en voir apparaître).

Ils y puisèrent le sens de l'harmonie qui se développa rapidement chez eux, au point d'étonner les Blancs, comme en témoignent mains récits du début du siècle dernier (1).

Parmi ces chants dénommés « spirituals » par opposition aux « populars », il en est de très beaux qui méritent d'être cités : *Everytime I feel the spirit* (A chaque instant je ressens le souffle divin), *Steel*

(1) Les *spirituals* se chantaient, à l'origine, à la fin de la journée et à l'occasion des dimanches et des fêtes. Ce n'est que beaucoup plus tard, depuis la guerre européenne, que les spirituals furent exhibés dans des salles de concerts. L'origine de cette coutume réside dans les difficultés qu'éprouvaient les Nègres à acquérir l'enseignement supérieur des Blancs : ceux-ci, professant un souverain mépris pour les hommes de couleur, s'évertuaient à leur interdire l'accès des Universités. Divers groupes de jeunes gens noirs se formèrent alors, qui entreprirent de donner des concerts « spirituels » tant pour intéresser les blancs à la culture nègre, que pour recueillir quelques subsides en vue de subvenir à leurs frais scolaires, la fortune, et même l'aisance étant, du moins à cette époque, bien rares chez les Nègres.

Ainsi se formèrent des groupements célèbres : les *Fisk Jubilee Singers* (de l'Université de Fisk), les *Dixie Jubilee Singers* (des Universités du Dixieland), et d'autres, dont la renommée, fort justifiée, est parvenue jusqu'en Europe, et a même changé la destinée de quelques-uns. C'est le cas de Johnstone, qui, d'abord étudiant en médecine, rencontra en 1918 Turner Layton. Depuis lors, formant un ensemble vocal particulièrement harmonieux, Layton et Johnstone ne cessèrent de se consacrer au chant, *spiritual* d'abord, profane ensuite, dans l'exercice duquel l'un et l'autre ont acquis une fortune que leurs études scientifiques ne leur eut jamais permis d'espérer.

away to Jesus, Shout all over Gods heaven (Ne vois les choses qu'en fonction du Ciel), *Keep an inch along*, et surtout la splendide épopée *Josuah fit the battle of Jericho*, un équivalent de notre *Bataille de Marignan*, sur un plan religieux. Citons encore *Little David play on yo'harp*, mélodie gracieuse sur des paroles d'une charmante naïveté, inventées d'ailleurs par des missionnaires noirs :

... « petit David, joue sur ta harpe,
Hallelou, Hallelou...
Si tu vas au ciel avant moi
Cherche-moi, j'y vais aussi...
...Petit David, joue sur ta harpe,
Hallelou, Hallelou... » etc...

Mais à côté de cette musique sacrée, se développait une musique populaire, qui, elle aussi, dérivait des chansons populaires des Blancs. Les Etats de la Caroline, du Dixieland, de la Géorgie, virent fleurir des multitudes de chansons en patois nègre dont les airs, arrangés tant bien que mal par les chanteurs, employaient les mêmes intervalles sonores, c'est-à-dire les mêmes gammes que les chants religieux.

L'on s'est étonné à bon droit que le Nègre d'Amérique ait employé, même pour ses chansons les plus populaires et qui demeuraient strictement dans le clan Nègre, la gamme naturelle occidentale qui est parfaitement étrangère à son ancêtre d'Afrique. Il faut voir à cela deux raisons : la première étant l'ascendant que la religion avait eu rapidement sur eux, et qui les incitait à prendre comme modèles les mo-

des musicaux du rituel ; la seconde, qu'on mettait entre leurs mains des instruments européens, dotés par conséquent d'intervalles sonores pythagoriciens (basés sur la quinte juste) (1).

C'est principalement dans les Etats du Sud, où se cultive le coton (l'argot nègre prononce *cât'n*), pays d'un climat particulièrement favorable aux Nègres, que se sont multipliées les chansons populaires. Il en existe un très grand nombre dont beaucoup sont fort belles. Les paroles très naïves, et d'une incontestable poésie, n'en sont que rarement rimées. Leurs thèmes mélodiques sont toujours plus ou moins empruntés à la liturgie reformée, mais l'élément profane y est représenté par une accentuation exagérée du rythme qui est la caractéristique du tempérament musical nègre.

Citons comme exemples de ces chansons : *My old Kentucky home*, — *I'm comin'*, — *Cott'n, cott'n*, qui comptent parmi les plus classiques des chansons de planteurs.

(1) Le même phénomène s'est produit avec beaucoup moins d'étendue du fait de la non-transplantation des sujets, dans diverses provinces du Niger et de la Côte d'Ivoire : on est très surpris d'entendre parfois des chansons nègres construites sur la gamme européenne en plein continent Africain où aucune gamme n'avait jamais été fixée. Il s'agit ici simplement de l'influence des Pères Missionnaires qui, comme jadis en Amérique, ont appris aux nègres des cantiques dont ceux-ci ont emprunté les gammes pour leurs mélodies populaires. Le lecteur trouvera un excellent exemple de cette influence dans deux gravures sonores exotiques parues il y a quelques années en France et intitulées *Nyanigankalima* et *Fi de Nouba* (Dialecte Kiswali, Columbia, éditeur).

Après les guerres de Sécession, les Nègres jouissant de privilèges civils très élargis, s'organisèrent en clans assez fermés qui occupaient dans les différentes grandes villes des quartiers tout entiers. Plus libres d'eux-mêmes, ils purent s'agglomérer à l'écart des Blancs. C'est à partir de ce moment que l'on voit évoluer leur musique populaire vers divers genres qui témoignent d'un caractère beaucoup moins emprunté. Leur goût particulier pour les recherches rythmiques se donne libre cours, servant de soutien à de curieuses mélodies le plus souvent mimées par la danse. Les rares voyageurs égarés à la fin du xix^e siècle dans ces faubourgs nègres ont tous été frappés par l'importance que prenait le rythme, où ils voyaient volontiers une marque de sauvagerie, rythme sur lequel les chanteurs ou les instrumentistes jouaient « n'importe quoi ». Ce n'importe quoi n'était autre que la forme embryonnaire des *choruses*. Mais un quart de siècle devait encore s'écouler avant que tout ce désordre ait pris corps, que les instrumentistes se soient organisés et surtout aient appris à se servir convenablement de leurs instruments pour des improvisations intéressantes.

Cependant, les dons musicaux étonnants des noirs ne devaient pas laisser insensibles leurs anciens maîtres. Dès le début du xx^e siècle, les Américains manifestent d'un certain goût pour la manière de jouer des Nègres et plusieurs clubs eurent dans leurs salons des orchestres noirs. Leur attribution

principale consistait dans l'exécution de danses à la mode telles que polkas, valse, scottiches, qui ne tardèrent pas à se ressentir du besoin de rythme des exécutants. Il résulta de cette tendance décidément impérieuse la création d'une série de danses nouvelles très rythmées, au premier rang desquelles il faut placer le *cake-walk*. Le premier et d'ailleurs le plus célèbre des *cake-walks* fut une danse composée spécialement dans le goût nègre par l'éditeur Kerry-Mills, intitulée *At Georgia Camp Meeting*, dont le succès dépassa l'Amérique (1).

A part la musique de danse, les Nègres produisaient en public quelques-unes des chansons qui avaient trouvé naissance dans leurs faubourgs, et qui étaient appelées *coon songs*. C'étaient des mélodies en patois nègre ou en argot, tantôt naïves, tantôt gri-

(1) Voici dans l'ordre chronologique de leur apparition les différentes formules rythmiques créées par les négro-américains : peu d'années après le triomphe du *cake-walk*, une autre danse, issue d'un mode instrumental et vocal dont nous reparlerons, fit une apparition d'assez longue durée : c'est le ragtime (de *ragged* : déchiré). — 1912 vit fleurir une danse lourde et disgracieuse appelée « pas de dindon » (*turkey trot*), qui donna naissance à une comédie musicale : *When the turkey in the straw danced the chicken reel* (Quand le dindon dansait sur la paille le branle-bas de la volaille) de F. Henry Klickman (1914). C'est dans cette comédie-revue qu'était dansé le « pas de renard », danse nouvelle dont le nom anglais fit fortune : c'était le *fox-trot* « original ». Peu de temps après, deux nouvelles formules firent leur apparition : le *one step* et le *two step*. Enfin, vers 1918, apparut le *shimmy*, puis le *Charleston*, du nom de cette ville (1924), le *black-bottom* (1926) et le *yeale* (1927).

voises, assez monotones, mais où l'on remarque déjà quelques syncopes, généralement situées à la fin des phrases. C'est en effet un des caractères les plus curieux de la musique négro-américaine que l'emploi fréquent de la syncope, considérée ailleurs comme une licence d'un emploi rarement autorisé. Elle consiste dans l'utilisation du temps faible comme temps fort dans une mesure $2/4$. Les Nègres l'emploient très fréquemment, et aux endroits les plus inattendus : en plein développement d'une mélodie, ou pour annoncer la coda, etc. Actuellement, les exécutants de jazz ont tellement pris l'habitude de son emploi, qu'il est rare qu'une phrase se poursuive sans chevaucher trois ou quatre fois la mesure, passant avec la plus parfaite aisance du temps fort au temps faible et vice-versa. Ce jeu a pour but de rompre la monotonie du rythme qui, nous l'avons vu, est toujours martelé avec exagération. Un autre aspect fort curieux et très caractéristique de cette musique découle de l'emploi de la syncope : c'est la désarticulation des mélodies. Ceci consiste dans un changement systématique de la valeur des notes d'une mélodie sans en modifier ni la hauteur ni le nombre contenu dans chaque mesure. C'est un mode de variation très simple qui ne change pas la couleur et qui permet de multiplier les aspects d'un même thème. Disons tout de suite que ce genre de variations, fort difficile à improviser, n'est généralement employé que dans les arrangements écrits.

Parmi les chanteurs *coon* qui acquièrent une cer-

taine célébrité, il faut signaler Billy Murray, que l'on retrouve très tard dans l'histoire du jazz, s'étant adapté à toutes ses modifications, — Clarice Vance, — les duettistes Collins et Harlan. Quelques titres sont également à citer : *Kootch down at Coney Isle*, — *Walz me around again, Willie*, — *He's a cousin of mine*.

Les chants *coon* étaient accompagnés assez pauvrement dans les débuts, à l'aide d'instruments d'harmonie (trombone, piston, basson, clarinette) auxquels se joignaient le plus souvent un piano et une batterie. Lorsqu'il s'agissait d'un auditoire nègre, les accompagnateurs s'efforçaient de souligner de pirouettes instrumentales les divers effets du chanteur. Ce n'est cependant que dans le *ragtime* que ces fioritures prirent une certaine importance, au point que la mode se développa d'improviser leur accompagnement.

Le *ragtime* est un genre musical au même titre que le *blues*. Il tire son nom de ragged (déchiré) et doit être entendu comme une mélodie au rythme déchiré. On y trouve en effet de sensibles progrès dans l'art de la syncope, celle-ci étant employée plus souvent et provoquant dans la monotonie d'un rythme implacable des déchirures fréquentes qui annoncent déjà la possibilité du *break* (coupure).

Durant l'assez courte période où fleurit le *ragtime*, on peut noter un certain nombre d'intéressantes productions : *Hitchy-Koo*, — *The owl and the pussy cat* (la chouette et le petit chat), — *That Ske-*

leton rag, — *That mysterious rag*, et surtout l'excellent *Alexander's ragtime band*, écrit par Irving Berlin vers 1910, c'est-à-dire au début de la période des ragtimes. Cette œuvre, très importante dans la production négro-américaine, puisqu'elle n'a pas cessé d'être en honneur dans toutes les périodes qui ont suivi, marque, à peu de chose près, le début de la collaboration avec les Nègres d'éléments juifs, plus instruits qu'eux en matière musicale, et dont quelques-uns surent d'ailleurs s'adapter parfaitement au tempérament noir.

L'ère du *ragtime* s'éteignit lentement aux environs de 1918, dépassant de peu celle du *coon song*, l'un et l'autre ayant dû faire place à une musique beaucoup plus perfectionnée qui suscitait l'emploi d'orchestres de plus en plus grands, et de chanteurs et instrumentistes de plus en plus habiles.

*
* *

Au moment où naquit le fox-trot, en 1914, la demande de musique de danse était déjà si forte qu'une véritable industrie s'était constituée comprenant des compositeurs et des éditeurs, juifs pour la plupart, qui se chargeaient de fournir aux exécutants des airs de leur fabrication où ceux-ci pouvaient introduire toutes les fantaisies d'improvisation qui leur convenaient. La curieuse souplesse des

Juifs, leur manque de personnalité artistique, qui les rend aptes à réussir dans n'importe quel genre emprunté, ont fait qu'eux seuls, parmi les Blancs familiarisés avec l'écriture musicale, pouvaient collaborer avec la race noire dans ce domaine. Eux seuls pouvaient lui fournir des pastiches de son propre folke-lore que les exécutants arrivaient, en les ornant d'arguments propres inimitables, à cacheter d'un certain brevet d'authenticité. Eux seuls, aussi, pouvaient avoir la subtilité de fabriquer cette musique de telle sorte que les goûts des Blancs en fussent flattés.

C'est ainsi que commença d'apparaître une énorme production de danses, d'opérettes, de sketches, très influencés de la musique des Nègres et que ceux-ci pouvaient interpréter sans crainte de se trahir eux-mêmes. Vers la même époque, les Blancs, intéressés par le succès des Noirs, s'essayaient déjà à l'interprétation des mélodies nouvelles ; mais ce n'est que beaucoup plus tard, après une longue observation qu'ils arrivèrent à rivaliser avec les musiciens de couleur.

Cependant, les musiciens dont la plupart avaient trouvé au service des Blancs de larges possibilités d'exercer leurs talents, ne négligeaient pas pour cela leurs frères de race, et maints orchestres jouaient dans les quartiers nègres pour un public exclusivement de couleur. Dans des assemblées aussi sélectionnées, l'élément musical juif ne devait pas péné-

trer sans être aussitôt démasqué. Non qu'il y eut hostilité de la part des Nègres, puisque certains chanteurs *coon*, comme Sophie Tucker, étaient juifs et très estimés, mais parce que cette musique, si elle se montrait alléchante, ne pouvait être acceptée sans avoir pris ce « goût nègre » qu'avaient pris jadis les cantiques, puis les chansons populaires introduites chez les planteurs.

C'est dans l'accompagnement des *coon songs* et des ragtimes, et surtout dans l'exécution des danses que le génie musical du Nègre, se donnant libre cours, commença d'instaurer les procédés qui sont la base du jazz moderne, la syncope, d'un emploi déjà ancien se généralisa au point que chaque phrase musicale en comportait une longue série, et que, parfois commencée sur le temps fort, elle se poursuivait jusqu'à la fin sur le temps faible se terminant inopinément sur le premier temps que l'on semblait avoir parfaitement oublié. La désarticulation des mélodies s'y opère de plus en plus fréquemment. Une innovation très importante apparaît : c'est le *break* qui consiste en un arrêt subit, en pleine mélodie, du jeu de tous les instruments, à l'exception de celui qui menait le chant. Cet arrêt laissait la place à une pirouette acrobatique sur cet instrument, pirouette complètement improvisée, durant laquelle la batterie elle-même cessait de marquer le temps, et dont le caractère était, à cette époque, le plus sou-

vent grotesque. L'exécution du *break* demandait la parfaite connaissance de l'instrument (presque toujours un instrument à vent, au début) et l'effet humoristique n'était point attendu du hasard. Notons d'ailleurs que ce procédé, rompant l'équilibre d'un continuum rythmique tandis qu'un seul instrument semble demeurer désemparé au milieu d'un brusque silence, est d'un effet comique certain : il est la plus belle illustration que l'on puisse donner à la théorie du Rire de M. Henri Bergson.

Un autre procédé, mais qui n'est pas exclusivement réservé aux effets comiques puisqu'il est courant dans le lamento funèbre des Nègres, consiste dans l'emploi du son forcé, s'écartant légèrement en glissando du son juste, et qui a été la particularité nègre la plus difficile à admettre pour une oreille blanche cultivée. Pour obtenir ces effets, il s'agissait de forcer le registre des instruments, de leur faire rendre des notes pour lesquelles ils n'étaient pas prévus, que l'on allait chercher, soit entre les intervalles normaux, soit, comme on le fait dans la trompette, parfois bien au delà du registre normal de l'instrument.

C'est à ces différents exercices que s'appliquèrent les Nègres et d'ailleurs quelques Blancs, jusque vers 1917 (les gravures sonores de l'époque en font foi) époque à laquelle toutes ces licences, d'abord concentrées sur le *break*, sont étendues au chant et même au soutien harmonique des mélodies. Dès lors, le jazz entre dans sa période de perfection de

forme, et n'a plus qu'à attendre de ses exécutants qu'ils aient acquis une dextérité et une habitude de leurs instruments suffisantes.

*
* *

A l'origine, c'est-à-dire entre 1913 et 1917, on employa des orchestres assez réduits d'instruments très sonores : un piano soutenait la mélodie en des accords compliqués, généralement écrits. Deux instruments qui n'ont jamais cessé de figurer en place d'honneur s'y trouvaient déjà : le saxophone (ténor et alto) et le *banjo*, sorte de guitare montée sur une caisse de tambourin. La batterie, qui s'enrichit démesurément chez les Blancs, était composée d'une grosse caisse à une seule peau, actionnée au pied, d'une cymbale et d'un tambourin. L'on frappait souvent avec les baguettes du tambourin sur son armature de bois pour obtenir un rythme sec. Plus tard, on employa à cette fin les *wood-blocks*, série de blocs de bois creusés, de grosseur et de sonorités différentes.

Parmi les orchestres de cette époque, on doit citer les *Six brown Brothers*, sextuor de saxophones, le *Van Eps Trio* (piano, banjo et batterie), le *Prince's band*, qui acquit en Amérique une immense renommée, enfin le *Ciro's Club coon orchestra*, ensemble de guitares et de banjos avec piano et batterie, qui s'adjoignait parfois un trio vocal.

Peu à peu, d'autres instruments furent essayés : la clarinette que l'on trouve dès 1917, le trombone qui ne fut pas conservé, le trombone à coulisse dont les nègres apprirent rapidement à se servir et qui les séduisit particulièrement par la facilité avec laquelle on pouvait en tirer des effets de glissando. La guitare nègre à 5 cordes, d'autres guitares, et même la guitare hawaïenne, l'hélicon, énorme trombone destiné aux basses, aujourd'hui abandonné pour la contrebasse. La trompette enfin, de beaucoup le plus difficile et le plus expressif des instruments entre les mains d'un nègre. Le violon, le xylophone, le célesta, le tubaphone, le vibraphone, l'orgue, n'y figurent qu'exceptionnellement, nous verrons plus loin dans quelles conditions. Enfin la série des saxophones s'enrichit : l'on en construisit dotés des registres les plus divers, pour en revenir finalement aux trois types les plus utiles : le ténor, l'alto et la basse.

*
* *

Vers le milieu de l'année 1917, alors que les orchestres nègres avaient toujours employé un nombre très réduit de pupitres (trois ou quatre, même pour un nombre supérieur d'exécutants), on vit apparaître pour la première fois un orchestre qui ne comportait pas moins de sept pupitres, y compris la

batterie. Cet orchestre qui se distingua lors d'un concours d'orchestres coon, avait pour nom : *Original Dixieland Jazz-band*. C'est la première fois que l'on voit apparaître le mot *Jazz* dans l'histoire de la musique négro-américaine, et, du moins croyons-nous, dans celle de la gravure sonore. Nous n'aborderons pas la discussion des origines, très controversées, de ce mot. Toujours est-il qu'à partir de ce moment, tout orchestre de musique syncopée reçut le nom de *Jazz-band* (groupement de jazz). Une des pièces les plus intéressantes de la musique nègre enregistrée, et qui réunit encore l'appellation de *coon band* et celle de *jazz band* est le *Coon band contest* (Concours d'orchestres coon) gravé par l'*Original Dixieland Jazz band* le 10 septembre 1917 (Victor, éditeur).

Cet orchestre possède encore le mérite d'être le premier orchestre de jazz dans le sens que l'on accorde aujourd'hui à ce terme, c'est-à-dire de hot-jazz (hot = chaud, inspiré). Tous les éléments savaient improviser, quelques-uns assez adroitement, des *breaks* importants et des parties de chant sur divers instruments. Son influence sur les groupements contemporains fut considérable. Citons parmi les réussites les meilleures que nous en ait conservées la gravure sonore : *Lil'Lise Jane*, — *At the Jazz-band Ball*, — *Ostrich Walk* (le célèbre pas de l'autruche), — *Sensation rag*, — *Bluin' the blues*.

Mais les interprétations d'un tel orchestre ne pouvaient convenir qu'au tempérament nègre, ou à

des auditeurs très avertis ; tout au plus, suscitèrent-elles un intérêt de curiosité en Amérique, ne réunissant qu'un nombre limité de suffrages parmi les Blancs. Mais déjà, la voie était tracée, bientôt suivie par les *Scrap Iron Jazzerinos*, petit orchestre dont les productions sont entachées d'une extraordinaire turbulence. Citons cependant *Everybody shimmies now*, — *Everything is peatches down*, qui datent de 1919. Un autre orchestre semble avoir joui à cette époque d'un certain succès, si l'on en juge par la quantité de ses productions : c'est le *Wilbur Sweatman's original Jazz-band*. Enfin, c'est à cette époque aussi que *Ted Lewis* forma son premier orchestre sous le nom de *The Happy Six*. On y trouve des influences très nettes des Original Dixieland, notamment dans l'emploi de la clarinette : c'est un des tout premiers orchestres blancs qui aient tenté de suivre les Nègres dans la voie de l'improvisation collective.

*
* *

Cependant, dès 1918, une scission s'opérait : renonçant à suivre les Noirs dans le domaine de l'improvisation où ils ne réussissaient guère, et qui d'ailleurs, poussée à ce degré de liberté, n'intéressait plus le grand public américain, certains orchestres de danse blancs, usurpant le titre de jazz bands, se mirent à exécuter purement et simplement les œuvres écrites par les compositeurs juifs de musique

coon. Cette musique, dont les syncopes étaient écrites, ne comportait naturellement pas de *breaks*, et n'avait de nègre que les origines de la mélodie fabriquée par le compositeur. Dès lors, tout le monde pouvait jouer « jazz ». Phénomène curieux, la force du folklore nègre était telle que, même passé par les mains de l'arrangeur et joué par des musiciens blancs, il conquiert le grand public de l'univers entier. En quelques années, les orchestres se multiplièrent avec une vertigineuse rapidité. (Il faut rappeler que ce grand essor de la musique de danse correspond à la période de détente qui suivit la guerre européenne). Citons au moins les plus célèbres de ces orchestres : *Paul Whiteman*, en Amérique, qui s'entoura d'excellents exécutants parfaitement disciplinés, et s'adonna à un genre symphonique agréable, très varié, rénouvant entièrement le genre de la musique légère qui dépérissait, le rajeunissant d'éléments exotiques, créant en somme un genre d'excellente « mauvaise musique » qui est à peu près la seule forme de jazz qui ait été connue en France jusqu'à ces toutes dernières années.

Ted Lewis acquit aussi sa popularité en Amérique en faisant au goût des Blancs de trop larges concessions. On doit cependant le louer d'avoir conservé dans sa manière instrumentale une part de la tradition nègre dont elle tire ses origines. Citons aussi George, Olsen, Nat Shilkret, les Waring's Pennsylvanians, qui vinrent plus tard.

En Angleterre, Jack Hylton, chef d'orchestre

jeune et plein d'humour, a suivi depuis 1920 les traces de Paul Whiteman. Bert Ralton, successeur au Savoy Hotel de Billy Murray, qui y avait fait entendre, durant deux ans, un quatuor vocal et instrumental, adopta lui aussi la formule symphonique dans laquelle il eut de fort jolies réussites.

En France, on ne peut citer, même dans le domaine straight, aucun orchestre comparable à ces deux derniers. Celui de Ray Ventura, qui ne manque pas de mérites, n'a fait que marcher sur les traces de ses devanciers, et spécialement de Jack Hylton. Il ne fut d'ailleurs formé que vers 1928-29.

Enfin, sans les citer, rappelons qu'à partir de 1921-22, se forma une multitude d'orchestres, tant en Amérique qu'en Europe, qui tous adoptèrent la formule facile que les Nègres appellent dédaigneusement *straight* (droit, plat, sans relief). Ces orchestres qui, dans les débuts, avaient essayé de suppléer à l'imagination un peu étourdissante des nègres par des effets sonores du plus haut grotesque (breaks remplis par des trompes d'automobile, chants d'oiseaux, cris d'animaux, etc.), firent appel pour amener quelque diversité dans leur jeu, à toutes sortes d'instruments : célesta, xylophone jazzoflûte, mirlions, violon-trombone de Strohl, crécelles, harmoniums orgues de cinéma, vibraphone, ensemble hétéroclite dont le succès surtout spectaculaire, demeurera certain sur le grand public, mais qui ne contribua pas peu à éloigner du jazz les esprits cultivés.

*
* *

En même temps, pour alimenter l'énorme quantité d'orchestre nouveaux qui se formaient, une production intensive de mélodies écrites à caractère nègre dut s'effectuer. Les premiers compositeurs juifs, consciencieux, d'ailleurs, et connaissant bien leur métier, ne purent y suffire. Il en survint une foule de nouveaux, dont le goût et l'habileté étaient souvent discutables. Néanmoins, parmi ceux-ci, plusieurs surent écrire des œuvres dignes d'intérêt. C'est le cas de Georges Gershwin, qui connaissait parfaitement l'art de la composition orchestrale, et écrivit un grand nombre de revues, d'opérettes et de danses pour l'orchestre Whiteman. Sa *Rhapsody in Blue*, son *Concerto en fa*, son *American in Paris*, témoignent d'une parfaite connaissance de la musique syncopée, et d'une réelle originalité de composition.

Mais la majeure partie des airs qui ont été à la mode entre 1920 et 1930, ceux qui ont servi à la confection des quelque 35.000 disques « de danse » parus chez les éditeurs durant ce laps de temps, sont dus au pillage systématique de tous les folklores et en particulier du folklore nègre par les Juifs, qui en tirèrent parfois, disons-le à leur décharge, de fort

jolies choses que nous n'aurions pas connues sans eux. Citons quelques-uns des noms les plus importants d'entre eux : Henderson, Hammerstein, Kern 1 et 2, Schœbel, von Tilzer, de Sylva, Friml, Palmer, Handy, Kahn, Youmans, Harbach, Mayers, Myers, Brooks, à côté desquels on doit citer La Rocca, l'auteur de *Tiger Rag*, et Primrose, celui de *Saint-James Infirmary*. Tous ces compositeurs travaillent en collaboration avec des « paroliers » et des metteurs en scène, les airs qu'ils fabriquent étant presque toujours destinés à des revues à grand spectacle. Aussitôt après leur présentation, de nouveaux arrangeurs s'en emparant pour les transcrire en danses destinées aux orchestres de second ordre qui ne possèdent pas leur arrangeur particulier. Les grands orchestres comme celui de Whiteman font faire leurs arrangements par des spécialistes qui connaissent parfaitement les sonorités et les possibilités de l'orchestre. Lorsqu'il s'agit d'un orchestre hot, c'est le plus souvent le chef lui-même qui exécute l'arrangement sommaire des *tutti* et indique la position des *choruses*. Ces airs étant pour la plupart des mélodies à couplets extraites d'opérettes ou de revues, le couplet original fait souvent apparition au milieu de la danse sous forme de *vocal chorus* (partie vocale) qui, dans les orchestres hot, est souvent très modifié. C'est ce qui explique les diverses variantes dans l'exécution d'un même morceau par différents orchestres.

En France, de jeunes compositeurs ont été tentés par la musique syncopée : sans compter Maurice

Yvain qui commit quelques shimmys et quelques fox-trots, et qui restera l'auteur de la *Java*, il faut rappeler le *Ragtime* de Stravinsky, qui se trouve dans *L'Histoire du soldat*, *Adieu New-York*, fox trot de Georges Auric, *Caramel mou* et la *Création du Monde*, musique de ballet écrite en 1923 par Darius Milhaud, qui dut s'inspirer non de la musique nègre, mais de celle de Gershwin. Quoi qu'il en soit il existe un certain compromis entre la *Création du Monde* et la *Rhapsody in Blue* qui, observé à distance, ne laisse pas d'être assez piquant. Par ailleurs, cette *Création du monde* contient des qualités propres à Milhaud auxquelles ne saurait prétendre un Gershwin. En 1926, Arthur Honneger écrivit un *Prélude et Blues* qui n'a que de très lointains rapports avec la musique négro-américaine.

En 1927, E. Krenek, autrichien d'origine, fit représenter le premier, — et d'ailleurs le seul — opéra de jazz : *Johnny is playing*. Ensemble d'une aspiration assez faible, très confus, dont une maigre anthologie ne résistera peut-être même pas à l'oubli. Essai suffisamment démonstratif, en somme, pour avertir contre l'emploi d'une formule aussi opposée à l'esprit du jazz.

Par contre l'opérette se prêtait à merveille à l'emploi de la musique syncopée, musique d'humour et d'oubli par excellence. C'est elle qui a fourni, avec les revues à spectacles, le plus grand contingent des danses que nous avons importées. Rappelons quelques titres : *Poppy* (1923), *No, no*, *Nanette* (1924),

Rose-Marie (1925), *Sunny* (1926), *Oh Key* (1927), *Show Boat* (1927), *Tip Toes* (1928), pour ne citer que celles dont les différents couplets ont été entendus partout.

Enfin, parallèlement aux exécutions orchestrales dans le mode *straight*, se développait un genre vocal dérivé du chœur nègre, enrichi d'ornements sonores à voix fermée et du genre *scat*, où les chanteurs n'étaient accompagnés que d'un piano ou d'une guitare. Des arrangements spéciaux laissaient place à des *breaks* soigneusement étudiés. Parmi les groupements qui s'y sont fait le mieux remarquer, il convient de citer le quintette vocal des *Revellers*, ou *Singing Sophomores*, qui ont réussi des ensembles d'une incontestable valeur musicale.

Un groupement spécial de chanteurs issus de l'orchestre de Paul Whiteman se forma vers 1926 sous le nom de *Whiteman's Rhythm Boys*. Leurs exécutions, d'un caractère très libre, contenaient une assez grande part d'improvisation. Ils ont laissé plusieurs pièces gravées très intéressantes telles que *From Monday on*, *Wa-da-da*, etc.

Nous avons déjà parlé des duettistes *Layton et Johnstone* : ceux-ci, bien que noirs, n'ont pas tardé à se cantonner dans une formule uniquement *straight*, où ils ont d'ailleurs réalisé de fort jolies réussites. Citons encore, parmi les chanteurs les plus remarquables du folklore négro-américain, l'étonnante *Sophie Tucker*, Juive originaire d'Odessa, *Paul Robeson*, une basse noire possédant le timbre le plus

riche qui soit au monde, les *Boswell Sisters*, qui forment un ensemble d'une réelle valeur musicale, enfin les *Mills Brothers*, les derniers venus dans le domaine de la « grande attraction » et dont les quatre exécutants se comportent comme les instruments d'un orchestre en s'accompagnant d'une seule guitare.

*
* *

Nous avons quitté les nègres au moment où le genre *straight*, envahissant le monde, trompait celui-ci sur ses véritables origines, en prétendant lui dispenser d'authentique musique nègre.

Il va sans dire que pour eux-mêmes, les nègres continuaient à transformer à leur manière les airs que des arrangeurs avaient puisés chez eux et restitués sous des formes écrites plus ou moins heureuses. Il y eut, entre 1918 et 1923, une période assez obscure où le Nègre dut apprendre à se servir de ses instruments, à en reconnaître toutes les ressources, à les grouper, et aussi, pour beaucoup, à lire la musique, les premiers exécutants de jazz ignorant complètement l'écriture musicale et jouant tout de mémoire.

A l'heure actuelle nombreux sont d'ailleurs encore les instrumentistes et surtout les chanteurs qui ignorent l'écriture. Mais dès 1923, il y avait dans chaque groupe au moins un instrumentiste qui savait lire la musique. C'était généralement celui autour duquel se formait le « band ». A cette époque,

les nègres et un peu plus tard les blancs se montraient particulièrement friands d'airs mélancoliques appelés « blues » (air triste, cafard). Plusieurs compositeurs s'attaquèrent à ce genre. D'anciennes chansons, des poésies populaires firent les frais du texte. Des airs leur furent adaptés dont quelques-uns constituent d'admirables réussites et font maintenant partie du répertoire classique du jazz. Ce sont les *St Louis blues*, — *St James Informary*, la série des rues de Chicago : *State street blues*, — *Beale street blue*, — *Basin street blue*, etc.

C'est dans l'exécution de plusieurs blues que l'on constate les importants progrès réalisés pour les orchestres de Jazz depuis 1917.

Des instrumentistes de valeur s'y font remarquer. Boyd Senter, étonnant clarinettiste qui tirait de son instrument de très curieux accents humains, Red McKenzie qui chantait à voix fermée sur un peignophone, dont il tirait les plus extraordinaires effets, faisaient leur apparition. King Oliver, le maître de Louis Armstrong, montrait tout ce que l'on pouvait tirer de la trompette d'orchestre dans l'exécution d'un chorus et d'un break. Red Nichols, un trompette blanc, manifeste d'un talent incontestable dans l'art de l'improvisation. Son groupement blanc qui peut être considéré comme un des tout premiers groupements blancs d'improvisation laisse déjà pressentir des qualités qui lui seront universellement reconnues quelques années plus tard.

Citons, pour cette période que l'on pourrait ap-

peler d'adolescence du hot-jazz (*hot* = chaud, par opposition au *straight-jazz*) :

Le *Barb wire blues* (arrangement Trumbauer), le *Blue blues* et l'*Arkansow blues*, de Red McKenzie ; *Dynamite* de Red Nichols, *Copenhagen* des California Ramblers, le *Mobile Blues* de Boyd Senter ; *Mishakawa blues*, *Jacksonville gal* et *State street blues* des Cotton Pickers, enfin l'*Everybody loves my baby* du Carolina Club.

Dès cette époque, l'intérêt est éveillé aux Etats-Unis pour la musique nègre improvisée. C'est celle de la formation des différents orchestres blancs qui adoptent intégralement et sans restriction la formule nègre. Nous en avons déjà cité quelques-uns.

Parmi eux, il faut nommer Trumbauer, le meilleur à notre sens, des saxophones blancs — et même noirs — issu de l'orchestre Whiteman, puis les frères Jimmy et Tom Dorsey, l'un et l'autre saxophones à l'origine, le second ayant adopté la trompette plus tard. Tous travaillent à leur propre formation durant une période dont nous fixerons un peu arbitrairement l'étendue entre 1921 et 1927, date à laquelle, pour la première fois en France, la gravure sonore fit connaître des exécutions très au point des nouveaux solistes blancs en même temps que de magnifiques exécutions de leurs rivaux et maîtres de couleur.

C'est vers 1927-28, en effet, que l'on fit connaissance chez nous avec Frankie Trumbauer. Les pre-

mières gravures importées comprenaient les exécutions de *Baltimore*, de Humpty, leur fameux *Krazy Kat* (un chat fou) et leur *Three blind mice* (trois souris aveugles) où se remarquaient par la variété de l'imagination, les solo de saxophone de Trumbauer d'un velouté inoubliable, et les extraordinaires soli de trompette de Bix Beiderbecke.

Les premières exécutions de Duke Ellington se placent aussi à cette époque. Son *East St Louis toodle-oo*, avec un emploi un peu excessif de trompettes bouchées, contenait de magnifiques *choruses* de différents instruments, et la marque d'une recherche rythmique et harmonieuse qui n'a cessé de se poursuivre par la suite.

A rappeler aussi *Down your alley blues* pour ses extraordinaires syncopes et ses breaks parfaitement remplis.

Joe Venuti, le meilleur violoniste de jazz montrait d'emblée une virtuosité dans l'improvisation qui dépassait tout ce que l'on pouvait espérer d'un tel instrument.

Eddie Lang, dont on déplore la mort prématurée, constituait un soutien remarquable pour tous les soli instrumentaux et vocaux dont il savait souligner avec une promptitude quasi-miraculeuse tous les traits.

Bix Beiderbecke, mort lui aussi à la fleur de l'âge, animé par une profonde admiration pour les Ori-

ginal Dixieland, essayait d'enrichir de toute la technique nouvelle le puissant désordre de ses prédécesseurs.

Earl Hines domestiquait le piano, l'instrument le plus rebelle au jazz puisqu'on ne pouvait le faire sortir de son registre. Sa technique très spéciale s'inspirait de rythmes et d'harmonies inédits, auxquels il joignait pour la première fois l'introduction du *break* dans le *chorus* du piano lui-même.

Enfin, apparaissait à l'horizon du Jazz une étoile de première grandeur, son représentant le plus parfait, celui qui possède à la fois, et au plus haut degré le talent vocal et instrumental, le trompette noir *Louis Armstrong*. Jamais le Jazz n'a enregistré un talent comparable à celui d'*Armstrong*, et sans aucune irrévérence, nous l'appellerions le *Beethoven* du Jazz : il en a la passion de son métier, la profondeur de sentiment un peu romantique, la puissance, et l'humour énorme, déboutonné.

Il domine et écrase un peu tous les sujets qu'il aborde. Il les fait siens, et par là même, profondément humains. Sa voix, lourde et râpeuse, son souffle animal, son incroyable possession de son instrument — la trompette —, son physique, enfin, de brute puissante avec un sourire d'ange *Heurtebise*, font de lui une des figures les plus représentatives du jazz, dont il semble symboliser la force, l'humour et la mélancolie. Son jeu instrumental, plus encore

que sa voix si parfaitement adaptée au jazz-hot, étonne par sa diversité et sa richesse.

C'est, nous l'avons dit, King Oliver qui a tenté de donner une vie propre à la trompette d'orchestre par un emploi de cet instrument hors de son registre et de son maniement habituels. Armstrong a poussé bien au delà les tentatives d'Oliver. Entre ses mains, la trompette devient un véritable prolongement de sa voix, capable de se plier aux expressions les plus diverses, allant de la plus exubérante frénésie à la plus sombre désolation, de la gravité religieuse à l'humour le plus goguenard. Il en est le maître inégalé dans toute l'Amérique. Tout au plus peut-on établir un parallèle entre lui et Bix Beiderbecke, qui fut enlevé prématurément au jazz, et dont les trouvailles incessantes, si elles n'avaient pas la hardiesse de celle d'Armstrong, restaient dans le cadre d'une plus stricte musicalité.

L'admiration des Noirs pour « Louis » est chose étonnante. Beaucoup, même parmi les plus habiles instrumentistes, confessent volontiers qu'ils ne peuvent l'entendre sans une émotion qui va jusqu'aux larmes. Beaucoup aussi s'inspirent de sa technique ; mais les conditions physiques d'une telle réussite sont extrêmement rares : le jeu de la trompette exige une conformation spéciale des lèvres. Les muscles orbiculaires doivent être capables d'une force de contraction particulièrement grande. D'autant plus grande que le registre de l'instrument est poussé plus haut, au delà de la hauteur propre de son tube. Les

muscles du pharynx sont également astreints à de violentes contractions pour obtenir le vibrato. Les muscles thoraciques ont à entretenir une compression d'air considérable, souvent très supérieure à celle qui est nécessitée par le jeu normal d'une trompette. Le cœur, enfin, on le devine, est obligé, à pareil exercice, de fournir un énorme surcroît de travail.

Aussi, la plupart des trompettes sont-ils obligés de quitter leur métier après cinq ou six années toujours coupées d'affections pulmonaires, souvent terrassés par un fléchissement cardiaque.

Par ailleurs, comme pour tous les exécutants de jazz, le travail nocturne, l'insuffisante aération des salles, contribuent au développement de la tuberculose à laquelle les Nègres payent un lourd tribut.

Louis Armstrong, surnommé « l'homme aux lèvres de fer », a résisté jusqu'ici, depuis 1925 ou 26, où il a commencé de jouer quotidiennement pendant plusieurs heures. Preuve nouvelle de son exceptionnelle constitution.

Depuis 1923, le hot jazz n'a cessé de conquérir un public de plus en plus nombreux en Europe. Mais, chose curieuse, aucun orchestre hot n'est venu nous donner d'exécutions vivantes. Il faut expliquer que ce public, d'abord limité dans chaque pays à quelques dizaines d'amateurs, n'aurait pu faire les frais du déplacement d'un orchestre. Aujourd'hui, il n'en est plus de même, et nous sommes à la veille

de pouvoir juger *de visu* ces fameux orchestres à la renommée établie de longue date. Il est donc piquant et très « signe des temps » de constater qu'un mouvement de plusieurs milliers de personnes en faveur d'un art essentiellement dynamique et vivant a été suscité uniquement par le truchement d'un engin mécanique : le phonographe. Constatons-le sans le regretter, d'ailleurs, car il n'est rien de plus fugitif que l'inspiration du soliste de jazz : aucun moyen d'écriture ne saurait en fixer les fruits, et seule la gravure sonore permet d'accumuler des documents d'une incontestable valeur ethnique et artistique.

L'histoire du jazz est donc liée partiellement à celle du disque, et, si les premières gravures ne sont pas des documents parfaitement fidèles, celles qui ont été effectuées depuis 1925-26 sont généralement irréprochables (1).

Cette période contemporaine, en donnant à ce mot un minimum d'étendue, est trop proche de nous pour que l'on puisse porter sur elle un jugement sain : trop d'enthousiasmes exagérés ou de dénigrements hâtifs accueillent les pièces qui, chaque mois, nous parviennent d'Amérique. Un jugement d'ensemble serait prématuré. Mais il ne s'en dégage pas moins un certain nombre de tendances que nous pourrions consigner.

(1) L'intérêt croissant du public pour le Hot-jazz a suscité de la part des différents éditeurs qui en détiennent des enregistrements un effort de sélection et de présentation qui permet à chacun de se reconnaître facilement dans la production actuelle qui est assez abondante (Voir discographie).

Depuis 1930, environ, les orchestres de Jazz n'ont plus été seuls à dispenser la musique destinée à la danse. Indépendamment du Tango argentin dont les mélodies amollies n'ont cessé, depuis l'origine, de faire contrepoids aux airs trépidants du jazz, une dangereuse concurrence s'est établie sous les espèces de la musique créole d'une part (Antille, Cuba), de la musique tzigane de l'autre. Que l'origine en fut dans une lassitude du public, ou dans le jazz straight lui-même, d'une formule insuffisamment renouvelée, peu importe : le goût du jazz s'éteignit dans le grand public plus brusquement encore qu'il n'y était né. La grande majorité des orchestres qui s'y étaient spécialisés durent changer de nom et de raison musicale : la restauration de vieilles formules (valse viennoise, scottish, etc), à peine rajeunies, consacra un genre sans doute transitif, que l'on a dénommé avec raison « musique de crise ».

De leur côté, les Nègres et les grands orchestres d'improvisation n'éprouvaient naturellement aucun besoin de changer leur formule. Bien mieux, libérés de la concurrence, malgré tout importune, des orchestres straight, ils purent se cantonner dans le genre hot, drainant vers eux tous les véritables amateurs de jazz. Il en est résulté ce fait fort curieux, que des groupements comme celui de Jack Hylton, qui avaient contribué largement à la création du genre straight, se sont vus dans l'obligation d'adopter les modes improvisés pour survivre à la défaveur que leurs excès-mêmes avaient amenée. Disons tout

de suite que ce changement ne s'est pas effectué sans une certaine gaucherie qui ôte, pour l'instant, toute valeur à ces nouvelles productions. Les orchestres de Whiteman, de Ray Venutra, de Ray Noble, de Bert Ralton, s'y sont essayés sans plus de bonheur. Seul Ted Lewis, qui, nous l'avons vu, touchait de près le hot-jazz par ses origines, a donné quelques excellentes exécution hot (*Royal Garden Blues*. *Dallas Blues*, Columbia, édit.)

Les groupements américains spécialisés se sont multipliés : alors qu'en 1927, il n'en existait qu'une dizaine, ayant acquis une certaine renommée, il en existe actuellement le triple. Mais les combinaisons de solistes ne sont point fixes : on assiste à de fréquentes mutations qui rendraient un peu vaine une énumération des différents groupements actuels. Par contre il nous paraît indispensable de citer les noms des grands solistes dont la réunion a permis d'obtenir les quelques chefs-d'œuvre que nous conserve la gravure sonore.

Parmi les pianistes qui ont su le mieux amener à leurs fins cet instrument si peu conforme à l'esprit du jazz, quatre noms au moins sont à retenir : celui d'Earl Hines, que l'on retrouve presque toujours aux côtés d'Armstrong ; d'Edgard Hayes, qui a appartenu à la formation d'Irving Mills (*Mills Blue Rhythm Boys*) puis à celle de Baron Lee ; de Garland Wilson, jeune pianiste aux improvisations pleines d'ingéniosité, et enfin le grand pianiste-compositeur Duke Ellington, dont il sera question plus loin.

Le Saxophone a eu parmi ses meilleurs exécutants Frankie Trumbauer, qui fit partie de l'orchestre de Paul Whiteman et forma un orchestre demeuré célèbre avec les feus Bix Beiderbeck et Eddie Lang ; Jimmy Dorsey, d'une technique très différente et peut-être d'une moins grande richesse d'imagination ; Colman Hawkins, qui appartient depuis longtemps au groupement de Fletcher Henderson.

Parmi les clarinettistes, mis à part Boyd Senter, dont la formule, discutable d'ailleurs, était très monotone, il faut mettre au tout premier rang Pee Wee Russel, qui fait partie actuellement de l'orchestre d'Eddie Condon. Citons encore Johnny Dodds, Jimmy Noone, et feu Franck Teschmaker.

Le pupitre de trompette comprend deux étoiles de première grandeur que nous avons étudiées à part : feu Bix Beiderbecke, d'abord, et Louis Armstrong, l'élève de King Oliver qui, lui aussi, est un excellent trompette. A côté de ces noms déjà anciens dans l'histoire du jazz, quelques nouveaux venus doivent être placés : Henry Allen, « Muggsy » Spanier et Bubber Miley, le trompette qui fait de remarquables effets de sourdine dans l'orchestre d'Ellington.

Peu d'instrumentistes sont arrivés à obtenir d'intéressantes sonorités d'un trombone. Celui qui y réussit le mieux, à notre sens, est Bennie Morton, que l'on peut entendre dans l'orchestre de Don Redman.

Les instruments à cordes ont eu aussi d'excel-

lents interprètes : le violon, la guitare et le banjo, puis la contrebasse à corde sont les seuls qui aient trouvé place dans le jazz. L'usage du violon en style hot demande des qualités rythmiques assez rares. Joe Venuti, le plus célèbre violoniste hot, les possède au plus haut degré.

Un seul guitariste a atteint une véritable célébrité : c'est Eddie Lang, qui vient de mourir aux Etats-Unis. Il avait participé à différentes formations où son étonnante richesse d'invention avait mis son pupitre au tout premier plan. Comme la guitare, le banjo est un instrument de soutien dont le rôle est ordinairement accessoire ; il faut citer ici une seule exception : Eddie Condon, qui mène en même temps son orchestre en de remarquables improvisations. Parmi les contrebassistes qui se distinguent par quelque ingéniosité rythmique, citons Hayes Alvis, de l'orchestre de Baron Lee, et Bob Ysaguire que l'on remarque chez Don Redman.

Tous les instruments que nous venons de citer à l'exception du violon qui n'apparaît en général que dans des formations spéciales, sont les éléments ordinaires d'un orchestre hot moderne. Parmi ceux-ci, un certain nombre de groupements très importants doivent être mentionnés : on remarquera que leur chef, à l'encontre de ce qui se passe pour les orchestres straight blancs, est toujours un soliste qui joue en même temps que ses camarades de groupement, ou qui, comme Cab Calloway, y exécute une partie vocale.

Un des plus anciens orchestres noirs est celui de Fletcher Henderson, dont les premières gravures sonores remontent à 1924.

Louis Armstrong a joué avec un grand nombre d'orchestres dont les principaux sont les Original Washboard Beaters, celui de Luis Russell, le Sebastian New Cotton Club orchestra, l'orchestre de Chick Webb, et des formations anonymes qui lui sont propres.

L'orchestre de Trumbauer, où figuraient Bix Beiderbecke et Eddie Lang, offre un haut intérêt rétrospectif : aussi les gravures sonores en sont-elles devenues introuvables.

L'orchestre de Duke Ellington, dont la formation remonte aux environs de 1926, est un des plus intéressants pour les recherches incessantes auxquelles se livre le chef d'orchestre-pianiste qui est aussi compositeur.

Les Blue Rhythm Boys, dirigés primitivement par l'arrangeur Irving Mills, le sont maintenant par Baron Lee, et ont pris le nom de Blue Rhythm Band.

L'orchestre de Red Nichols a subi également de multiples modifications depuis sa formation : on y trouve actuellement l'excellent trombone blanc Jack Teagarden, le clarinettiste Pee-Wee Russell et le saxophone Babe Rusin.

Cab, Blanche et Jean Calloway ont tous trois formé des orchestres dont le meilleur et le plus célèbre est celui de Cab, un excellent chanteur dans le style *scat*, dont les exécutions possèdent au plus haut

point ce cachet « nègre » qui disparaît si souvent chez d'autres sous des artifices d'écriture ou de virtuosité.

Casa Loma a pris depuis trois ans une place très importante dans le jazz, en se mettant à la tête d'une formation très *hot*, qui fait remarquer de bons solistes et d'excellents effets de *tutti*, écrits le plus souvent par Gifford.

Luis Russel a également formé un très bon orchestre, avec lequel Armstrong a réalisé quelques-unes de ses plus belles pièces.

Enfin, l'orchestre de Don Redman est un des derniers venus : sa formule, qui rappelle celle de Casa Loma, lui a permis quelques réussites dignes d'intérêt.



Du mouvement contemporain du jazz, nous nous contenterons d'indiquer les tendances principales. Le rythme qui fut l'objet, nous l'avons vu, des recherches les plus poussées durant les périodes primitives du Jazz, semble avoir acquis suffisamment de diversité, et offrir maintenant de suffisantes ressources pour satisfaire tous les exécutants. Notons à ce sujet l'emploi de plus en plus répandu de la contrebasse ; on utilise le plus souvent le pincement des cordes pour obtenir un rythme plus sèchement battu qu'avec la batterie seule et les petits instruments

à cordes. Notons aussi l'emploi de la timbale d'orchestre (à réglage rotatif) dont certains groupements comme celui de Red Nichols ont tiré de très curieux effets (cf : *Honolulu Blues*, ed. Brunswick).

Le break, dont la rupture de l'équilibre rythmique est trop brutale, est moins employé : on lui substitue souvent un break incomplet durant lequel quelques instruments à cordes ou la batterie continuent à marquer la mesure. Seul, Armstrong qui sait remplir à merveille le temps d'un break, en fait un très fréquent emploi.

Mais, de plus en plus, les ensembles instrumentaux sont relégués au second plan, pour servir seulement de soutien aux soli vers lesquels se portent tous les soins des jazzmen. Il s'en suit que les exécutions modernes sont de véritables *concertos* d'instruments multiples, parmi lesquels le piano tend à prendre une place importante. Comme tels, elles s'alourdissent malheureusement aussi d'un souci de composition qui leur enlève parfois la fraîcheur des pochades qu'un certain laissé-aller leur conférait. Si des orchestres, comme celui d'Eddie Condon, où les exécutants improvisent même leurs *tutti*, réalisent, grâce à un merveilleux sens du jazz, des exécutions d'un équilibre, d'une légèreté et d'un goût parfaits, on doit constater que cette formule ne saurait être employée longtemps par un même groupement sans entraîner la monotonie. C'est ce qu'ont voulu éviter d'autres orchestres d'origine plus ancienne, comme celui d'Ellington. Ce pianiste est à peu près le seul

Nègre qui connaisse suffisamment bien la musique pour faire lui-même les arrangements destinés à son orchestre et même composer des danses et des sketches. Sa parfaite connaissance de l'orchestre l'a poussé vers des recherches harmoniques dont l'intérêt dépasse le jazz. Les quatuors à vent qu'il écrit, ses trios de saxophones, ses duos de trompettes bouchées, sont autant d'innovations dont l'intérêt pour l'esprit et l'agrément pour l'oreille sont remarquables. Mais de telles œuvres, si elles procèdent d'une authentique inspiration nègre, ne sont déjà plus, à proprement parler, du jazz : elles en sont la limite. Un trop grand souci de perfection et de stabilité les anime. Une trop grande *conscience* en bannit la spontanéité. Et peut-être Ellington, à l'avant-garde du jazz, représente-t-il sa tendance ultime, son envahissement par cette Conscience qui tourmente Paul Valéry, modératrice des enthousiasmes, emblème de la Civilisation, et dont toute œuvre d'art n'est en somme qu'un effort pour se libérer.

Mais, ne soyons pas pessimiste : peut-être aussi l'esprit d'Apollon l'emportera-t-il sur celui de Dionysos.

CONCLUSIONS

Les prédispositions de milieu, en ce qui concerne l'éclosion du génie musical, nous sont apparues comme étant, le plus souvent, aussi importantes que l'hérédité. Mais les caractères que l'une et l'autre confèrent aux vocations musicales sont nettement tranchées ; tradition dans la forme, sinon dans la pensée, chez les héréditaires, rénovation et même révolution chez ceux dont l'hérédité est faible ou nulle, et dont le milieu seul est responsable de la vocation musicale.

Les grands compositeurs appartiennent, à une ou deux exceptions près, à des familles nombreuses dont ils ne sont jamais les aînés.

L'inspiration chez le musicien apparaît comme un mouvement nécessaire et spontané : qu'elle se produise sans effort, en une véritable extase mystique, comme chez Gounod, ou à la suite d'une lourde période de gestation comme chez Haydn, elle est suivie toujours d'une période de détente, d'une impression de béatitude, comparables à celles qui succèdent à toute crise **nerveuse**.

Les modalités de l'inspiration sont variables avec chaque individu, mais on remarque un certain re-

tentissement des conditions physiques qui la favorisent sur la forme musicale qui s'en suit.

La densité de la production des grands musiciens, très variable, ne semble pouvoir être rattachée à aucune cause physique apparente.

La musique populaire nous apparaît comme procédant chez des musiciens non spécialisés d'inspirations frustes, courtes, parfois cependant assez heureuses pour avoir mérité de subsister. Par sélection naturelle, il se forme ainsi un folke-lore d'importance variable selon les peuples, folke-lore dans lequel ont puisé abondamment, consciemment et inconsciemment, tous les grands compositeurs.

La musique populaire, dépourvue de signataire et de l'empreinte populaire, n'en contient pas moins une puissance suggestive dans l'ambiance de laquelle de nombreux poètes ont trouvé le climat de leurs meilleures inspirations.

L'inspiration du compositeur qui en jette les fruits sur le papier n'est point la seule forme qui puisse nous intéresser : chez beaucoup de peuples, l'emploi de l'écriture est rare ou inconnu. L'inspiration musicale a lieu dans ce cas au moment-même de l'exécution : c'est l'improvisation. Les peuples du proche-Orient et de l'Inde y excellent et ont poussé l'art de l'improvisation vocale au plus haut degré de la subtilité.

Une autre forme de l'improvisation, collective,

celle-ci, s'est développée récemment chez les Nègres d'Amérique. Leur histoire musicale montre les fortes modifications qu'ils ont imprimées aux divers chants qui leur étaient proposés ou imposés par l'élément religieux de la colonisation. Les mêmes modifications s'observent relativement aux chants profanes qu'ils recueillirent de leurs maîtres.

Après la guerre de sécession les Nègres ayant acquis une relative indépendance, et les Etats-Unis commençant d'atteindre une ère de prospérité, les dons musicaux des Noirs ne tardèrent pas à être exploités : leur sens aigu du rythme, les désignait pour mener la danse. Peu à peu, d'innombrables Nègres y furent employés. Mais, rétifs aux modes musicaux d'occident, ils s'évadent de toutes les musiques écrites qui leur sont proposées par des interprétations improvisées collectivement. Les soli vocaux et surtout instrumentaux qu'ils emploient, paraphrasant un thème donné, leur servent à exprimer leurs joies leurs douleurs, leurs espoirs, en un mot leur nature de peuple transplanté et opprimé.

Ils se sont rencontrés sur ce point avec les Juifs qui, beaucoup plus intellectuels, mais dépourvus de dons musicaux aussi vivaces, ont entrepris, à des fins commerciales, d'écrire le folke-lore nègre, puis, faute de matière, d'en écrire des pastiches pour satisfaire à de fortes demandes de musique syncopée de la part des blancs.

Les Nègres qui pratiquent le Jazz, se comportent comme des compositeurs dépourvus d'hérédité de métier : ils révolutionnent les modes musicaux non seulement des Blancs, mais encore les modes traditionnels du *spiritual* et du *coon song* qui fleurissaient chez eux de longue date.

Plus spontanés, plus naïfs, plus directement sensuels que les Blancs, ils n'ont pu se satisfaire du jeu des instruments européens que l'on mettait entre leurs mains, instruments qui procèdent de rapports conventionnels et dont l'usage s'adresse, à l'encontre de la voix, plus à l'esprit qu'aux sens.

Ils ont également modifié toutes les données qu'ils recevaient des blancs, relatives à l'usage de la voix. Restant dans le cadre de la musicalité pure, puisque la gravure sonore, aveugle, n'en modifie en rien les effets, ils ont poussé la recherche vers de nouveaux effets vocaux, tout en conservant à leurs chants un caractère artistique indéniable.

Enfin, entre les mains des Nègres, les instrumentst quittent leurs registres habituels pour devenir en quelque sorte un prolongement de la voix, dont ils les obligent à acquérir toute la souplesse et tout ce pouvoir d'émotion indescriptible qu'elle tire de sa nature animale.

Vu : *Le Doyen*,
BALTHAZARD

Vu : *Le Président*,
LAIGNEL-LAVASTINE.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY

BIBLIOGRAPHIE

- René AIGRAIN. — *La Musique religieuse*. Paris, Bloud et Gay, 1929.
- ANONYME. — *A hundred years of music in America*. Chicago, 1889 (Bibliothèque nationale).
- Jean BARTOLONI. — *Wagner et le recul du temps*. Paris, Albin Michel, 1924.
- A. BAZAILLAS. — *Musique et Inconscient*. Paris, Alcan, s.d.
- BETTINELLI. — *De l'enthousiasme dans les Beaux-Arts*. Milan, 1769.
- Pierre CHANTRIOT. — *Manifestations précoces du génie musical*. Thèse médicale, Lyon, 1922.
- Jean COCTEAU. — *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918.
- André Cœuroy et A. Schœffner. — *Le Jazz*. Paris, Claude Aveline, 1926.
- J. COMBARIEU. — *Musique et Magie*. Paris, Picard, 1909.
— *Biographie des principaux compositeurs*, dans le *Dictionnaire Universel*.
- CHARBONNEL. — *La musique et la renaissance de l'inconscient*. S.l.n.d. (Biblot. Nationale).
- Dr. DUPRÉ et NATHAN. — *Le Langage Musical*. Paris, Alcan, 1911.
- Max DAY. — *The Music and musical instruments of Southern India*. London, 1891.
- ELSON. — *The history of american Music*. New York, 1904.

- Oswald FEIS. — Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker (Grenzfragen des Nerven und Seelenlebens). Wiesbaden, J.F. Bergman, 1910.
- Charles FÉRÉ. — Musique et Biologie. (Bulletin de la Société de Biologie) 1883 et 1902.
- Dr. FERRAND. — Essai de Psychologie sur la Musique (Bulletin de l'Académie de Médecine), Paris, 1895.
- Robert GOFFIN. — Aux frontières du Jazz. Paris, 1932.
- Dr. Pierre HOSPITAL. — Histoire médicale de la musique et de la danse (Conférence). Clermont-Ferrand, 1897.
- Dr. INGEGNIEROS. — Le Langage musical. Paris, 1907 (trad.).
- IRELAND. — Journal of Mental Science, XXVIII, août 1894.
- LEGGE. — Journal of Mental Science, XXVI, juillet 1894.
- LOMBROSO. — L'homme de génie. Milan, 1902 (trad.).
- G. PRODHOMME. — Mozart par ceux qui l'ont vu. Alcan, 1922.
- Th. RIBOT. — L'Hérédité. Etude psychologique de ses phénomènes, de ses causes, de ses lois. Paris, de Ladrangé, 1873.
— Essai sur l'imagination créatrice. Paris, Alcan, 1900.
- Louis SCHNEIDER et Marcel MARESCHAL. — Schumann, sa vie et ses œuvres. Paris, Fasquelle, 1905.
- Irving SCHWERKE. — Kings Jazz and David, Paris, 1927.
- Léon VALLAS. — Debussy. Paris, Plon, 1926.
- Louis VEZOUX. — L'hérédité Musicale. Thèse médicale. Paris, Lefrançois, 1926.
- Dr. G. WEGELER et Ferdinand RIES. — Notice biographique sur L. van Beethoven. Paris, Dentu, 1862 (trad.).

PÉRIODIQUES

*comportant des notes relatives à la musique exotique
et à l'histoire du Jazz*

THE GRAMOPHONE.

LE LIEN MÉDICAL.

L'ÉDITION MUSICALE VIVANTE.

JAZZ ET TANGO.

THE METRONOME.

RHYTHM.

MELODY MAKER.

DISCOGRAPHIE

MUSIQUE EXOTIQUE. — Des spécimens de tous les genres de musique exotique auxquels il a été fait allusion au cours de cet ouvrage se trouvent au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, ainsi qu'à l'Institut phonétique de France (Sorbonne).

Les gravures d'artistes du Conservatoire d'Istamboul sont éditées par Columbia.

MUSIQUE NÉGRO-AMÉRICAINE :

Spirituals and Plantation songs. — Existents dans les collections des éditeurs français.

Histoire du Jazz (1900-1929) :

AT GEORGIA CAMP MEETING (Cake-Walk), Paris, 1902, *Pathé* (Cylindre, 8921).

BEDELIA (Cake-Walk). U.S. 1903, *Victor* (V.N. 703).

HE'S A COUSIN OF MINE (Coon Song), U.S. 1908, *Victor* (4931).

WALZ ME AROUND AGAIN. WILLIE (Coon Song), U.S., 1908,

- KOOTCH DOWN AT CONEY ISLE, U.S., 1909, *Victor* (5220).
- HITCHY-KOO. U.S., 1911 *Victor* (Ragtime) (H.M.V. 2-4035).
- I WANT TO BE DIXIE (Ragtime), U.S. 1911, *Victor* (H.M.V. 2-4039).
- THE OWL AND THE PUSSY CAT (Ragtime), U.S. 1910, *Victor* (16105).
- ALEXANDER'S RAGTIME BAND. U. S. 1912, *Columbia-Rena* (1868).
- THAT MYSTERIOUS RAG. U.S. 1912, *Victor* (16982).
- ORIGINAL FOX-TROT (Van Eps Trio), U. S. 1914, *Victor* (17677).
- CLEF CLUB MARCH (Ciro's club coon orch.), U.S. 1916, *Columbia* (676).
- COON BAND CONTEST. — LIL' LISE JANE (Original Dixieland Jazz-Band), U.S. 1917, *Victor* (18394).
- OSTRICH WALK. — AT JAZZ-BAND BALL (Original Dixieland Jazz-Band). U.S. 1918, *Victor* (18457).
- SENSATION RAG. — BLUIN' THE BLUES (Original Dixieland Jazz-Band), U.S. 1918, *Victor* (18483).
- EVERYBODY SHIMMIES NOW (Scrap Iron), U.S. 1919, *Gramo.* (K.828).
- COPENHAGEN (California Ramblers), U.S. 1924, *Columbia* (3555).
- THE VAMP : « O ». — (Ted Lewis), U.S. 1919, *Columbia* (2977).
- BARB WIRE BLUES (McKenzie), U.S. 1924, *Brunswick* (2648).
- BLUES BLUES. — ARKANSOW BLUES (McKenzie), U.S. 1924, *Brunswick* (2581).
- DYNAMITE (Red Nichols), U.S. 1924, *Salabert* (N.S.935. — Fr. 378).
- MOBILE BLUES (Boyd Senter), U.S. 1924-25, *Maxxa* (1504).

MOBILE BLUES. — I WISH I COULD SHIMMY LIKE MY SISTER KATE (Boyd Senter and Senterpedes), U.S. 1928, Western, *Odéon* (165325).

MISHAWAKA BLUES. — JACKSONVILLE GAL (Cotton Pickers), U.S. 1925, *Brunswick* (2818).

HARLEM FLAT BLUES. — PADUCAH (Ellington), U.S. 1926, *Brunswick* (1016).

BLACK AND TAN FANTASY (Ellington, *publié par erreur au nom d'Armstrong*), U. S. 1926, Western (*Parlophone*, R. 3381).

EAST ST LOUIS TOODLE-OO. — HOP HEAD (Ellington), U.S. 1927, Western (*Columbia*, 4420).

YALE RHYTHM (Louis Armstrong and O. Washboard Beaters), U.S. 1926, Western (*Parlophone*, R. 3381).

OSTRICH WALK. — RIVERBOAT SHUFFLE (Trumbauer), U.S. 1927, Western (*Odéon*, 165126).

BALTIMORE. — HUMPTY-DUMPTY (Trumbauer), U.S. 1928, Western (*Odéon*, 165252).

CRAZY CAT. — THREE BLIND MICE (Trumbauer), U.S. 1928, Western (*Odéon* 165223).

CRYING ALL DAY. — A GOOD MAN IS HARD TO FIND (Trumbauer), U.S. 1928, Western (*Odéon* 165291).

SORRY. — SINCE MY BEST GAL TURNED ME DOWN (Bix Beiderbecke), U.S. 1928, Western (*Odéon* 165322).

KNEE DROPS. — SKIP THE GUTTER (Armstrong), U.S. 1928, Western (*Odéon* 165578).

JUNGLE NIGHTS IN HARLEM. — OLD MAN BLUES (Ellington), U.S. 1929, *Victor* (23922).

Toutes ces pièces, choisies parmi les plus représentatives de l'histoire du jazz, sont épuisées, et font partie de la collection personnelle de l'auteur.

A partir de 1929, consulter :

La 1^{re} et la 2^e *New Rhythm Style Serie* (1929-1932),
Parlophone, éditeur.

La série *Hot Rhythm Music* (1931-1932) *His master's voice*, Londres, éditeur.

La 1^{re} et la 2^e *Hot Rhythm Style serie*, la série spéciale des *Leslies Blackbirds* (Ellington — Ethel Waters — Adelaïde Hall — Don Redman), en souscription ; la série des rééditions Ellington, *Brunswick*, Paris, éditeur.

Et les catalogues des éditeurs : Brunswick et Gramophone, à Paris ; His Masters Voice et Parlophone, à Londres, Victor, Okeh et Perfect, à New-York ; Brunswick, à Chicago.

